

LUIZ CARLOS SEREZA

*Entre criminosos e detetives: um estudo das representações da revista
X-9 de 1950 a 1960*

CURITIBA

2008

LUIZ CARLOS SEREZA

*Entre criminosos e detetives: um estudo das representações da revista
X-9 de 1950 a 1960*

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso
de Pós-Graduação em História, Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná.
Orientadora: Prof. Dr^a Judite Trindade

CURITIBA

2008

É necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.

Pierre Bourdieu, O poder simbólico

A Edna, em memória.

Agradecimentos

Todo trabalho acadêmico é de alguma maneira tributário a um grande número de pessoas. Do início ao término, são vários os olhares e contribuições que vão sendo anexadas as nossas, sem que percebamos; e de leituras apuradas a conversas de corredor, mudamos, crescemos. Os trabalhos de escrita são coletivos, se pensarmos que a voz individual do autor somente pode tornar-se audível quando suas idéias foram discutidas e rediscutidas. Este processo está longe de se ambientar apenas nas características formais da instituição, ele ultrapassa as formalidades e ganha vida no dia-a-dia do autor.

Por este motivo, acreditamos que exista este momento, onde tentamos nos lembrar de todos os que nos ajudaram e que de alguma maneira fizeram parte do processo. Embora agradecimento nenhum possa compensar o que estas pessoas fizeram, assim mesmo tentamos.

Agradecemos inicialmente à professora Judite Maria Barboza Trindade, orientadora deste trabalho (dona de uma paciência invejável para com este autor), que sempre esteve ao nosso lado e que nos manteve na pista certa. Agradecemos ainda aos professores da UFPR Euclides Marchi e Luís Carlos Ribeiro que nos auxiliaram muito, assim como, às professoras Marionilde Dias Brepohl Magalhães e Roseli Boschilia, responsáveis pela banca de qualificação.

Ainda devemos muito a dois professores da UTP que em muito extrapolaram a relação professor/aluno. Professores tão diferentes e que foram essenciais à confecção deste trabalho: Clóvis Gruner e Pedro Leão da Costa Neto. Muito obrigado.

Foram também importantíssimos aqueles amigos, que por este vínculo ouviram mais de uma vez a ladainha completa de mestrando. São eles, em ordem alfabética: Andrea, Carlos, Fernando, Gustavo, Lorena, Ozias, Patrícia e Viviane. Obrigado pela paciência pessoal.

Obrigado também aos colegas do mestrado Ana, Anderson, Camila, Edgar, Edilson, Everton, Mariana, Ulisses, que passaram *momentos marcantes* nos seminários e créditos.

Agradeço também a meus familiares, e especificamente a minha irmã, Laís, a minha mãe Mariangela, a meu avô Luiz e a minha avó Edna. Devo tanto a eles que não tenho palavras, principalmente a minha avó que está conosco em memória. Sem ela este trabalho não teria nem mesmo sido imaginado, obrigado.

Há ainda uma pessoa em especial que gostaria de agradecer, sem ela provavelmente este trabalho também não chegaria ao fim. Liz, obrigado por sua paciência, atenção, ajuda, apoio, carinho e por nossa *história*.

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	13
LISTA DE TERMOS UTILIZADOS.....	15
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	21
O romance policial e a História.....	21
Hipóteses para o surgimento do Romance Policial	26
O folhetim.....	29
Tipologias do Romance policial.....	38
O romance clássico	38
Narrativas de Enigma	45
O romance <i>noir</i>	47
A literatura policial e policialesca.....	59
CAPITULO 2	64
A revista <i>X-9</i>	64
O que era a <i>X-9</i> ?.....	64
O suporte e o leitor: algumas hipóteses	66
O <i>criminoso nato</i>	70

O cenário e a X-9	80
Os sumários	84
As seções.....	89
A estréia do Suplemento amarelo do crime	94
Capas – imagens de prazer e agonia.....	99
CAPÍTULO 3	114
Dos romances policiais às histórias em quadrinhos:.....	114
Os contos e novelas policiais na X-9.....	116
“O império atacou primeiro”	126
O Detetive Fantasma: um sucesso da X-9	137
A X-9 e os inimigos políticos	145
O agente secreto X-9	168
CONCLUSÃO.....	174
BIBLIOGRAFIA	179

LISTA DE TERMOS UTILIZADOS

Alguns termos utilizados no trabalho referem-se a questões ou estruturas comuns ao universo das histórias em quadrinhos, dos romances policiais e das pulp. Por este motivo, resolvemos inserir como notas introdutórias algumas expressões para facilitar a leitura.

Dime/Dime-detect. – Surgiram na década de 1930 nos EUA. Estas publicações realizavam interpolação de discursos que remetiam a antigas histórias da conquista do oeste americano, publicadas em baixa qualidade e vendidas a preços baixos – daí a utilização do termo *Dime*.

Folhetim – ou romance folhetim remete à produção de textos em massa. O folhetim era a versão francesa do romance seriado inglês; é importante ressaltar que este tipo de publicação tornou-se um gênero literário ou, pelo menos, uma maneira de retratar os textos que ocupavam o jornal como suporte. Este tipo de texto se espalhou pelo mundo Ocidental.

Formato americano – popularizou-se nos EUA e representa uma dimensão para as revistas de 7x10,6 polegadas. Este tipo de formato permitia fazer que os editores utilizassem as mesmas prensas gráficas de jornais para imprimir as páginas da revista. O que representava economia e uma dinâmica maior.

Gibi – Gibi foi um personagem de histórias em quadrinhos que por se tornar popular no Brasil transformou-se em uma maneira de nomear o formato de produção nacional. O gibi tem a metade do tamanho do formato americano. Isso representava redução de custo e o aumento de lucros. Seguiu a mesma lógica do sistema da América do Norte.

HQs– Sigla utilizada para nos referirmos a *histórias em quadrinhos*.

Noir - Fase de romances policiais publicados originalmente em revistas ou livros baratos nos EUA. Mais tarde, na França, ficaram conhecidos como *Série Noir* (*Roman noir*), dirigida por Marcel Huhamel. A utilização do termo se popularizou, mas trata-se dos textos policiais americanos editados na revista *Black Mask*.

Pulp fiction – Publicações em formato americano que utilizava papel de baixa qualidade. Este ramo ficou conhecido como *Pulp fiction*, pois trazia a seus leitores, de gosto duvidoso, histórias de rápida leitura e fácil absorção. O gênero de publicação, ou espécie se preferirmos, foi dotado de certa flexibilidade o que o removeria do interior do complexo jogo de regras do romance policial clássico. Na *pulp fiction* havia, além das narrativas policiais, outras tradições de romance e histórias de ficção como as de terror, horror, fantasia e ficção científica.

Quadrinizada ou quadrinização – São maneiras de nomear a transposição de um texto ao formato de história em quadrinhos (HQs).

INTRODUÇÃO

Os teóricos do romance policial sempre concordaram em dizer que o estilo, nesse tipo de literatura deve ser perfeitamente transparente, inexistente; sua única exigência é ser simples, claro, direto.

Tzvetan Todorov

Quando iniciamos esta pesquisa, imaginamos que a revista *X-9* seria um instrumento fundamental para contemplar determinadas questões que nos interessavam, como o romance policial e as técnicas de nomeação do crime. Entretanto, durante o processo de análise, a ferramenta transformou-se, fez-se matéria-prima e produto final virou um problema e uma obsessão. Neste percurso percebemos que no periódico em questão, ou melhor, em nosso olhar sobre o documento, residiam questões que pareciam extrapolar em muito as pretensões iniciais do trabalho. Se inicialmente, em nossa falta de humildade, acreditávamos poder dar conta da revista em um único trabalho, com o passar do tempo concluímos que isto seria impossível.

Como os historiadores de outrora, acreditávamos conseguir fazer de nossa pesquisa uma história total... sonhos de principiante, resultado da falta de experiência. Imaginávamos que as nossas fontes eram controláveis, que os elementos nelas expostos seriam totalmente decodificáveis. Mas a operação historiográfica é, acima de tudo, um processo de aprendizagem e ela nos modifica por completo. Não sabemos mais se escrevemos sobre a revista ou se ela se

inscreveu em nós e, incrustada em nossos pensamentos, estejamos analisando a nós mesmos.

Acreditávamos que a *X-9*, por ter atravessado décadas de existência, tinha em sua linha editorial a capacidade de se fundir às políticas de Estado e que funcionava como um veículo da *propaganda política* estatal e internacional da democracia liberal. E havia elementos-chaves para este pensamento. Na proposta inicial imaginávamos que no Brasil a revista *X-9* havia se apropriado de um determinado imaginário político, produzindo imagens que legitimavam as ações e o pensamento de modernização do Estado. Observamos que, entre os anos de 1955 a 1961, os princípios básicos do romance policial haviam sido re-significados, o criminoso havia sido *convertido* em inimigo político, o crime, em comunismo e o (heróico) detetive, em representante do capitalismo norte-americano. A partir destes elementos, pretendíamos então analisar o **imaginário anticomunista** produzido nos contos policiais, publicados pela revista brasileira *X-9*, durante a “Era JK”.

Acreditávamos ainda que a revista resumia-se a esta “pequena” estrutura, uma interligação maniqueísta com o projeto nacional desenvolvimentista da segunda metade da década de 1950, sem conseguir perceber que dentro do periódico havia diversas ligações. Da camisa de força que havíamos tentado introduzir à *X-9* restaram poucas idéias, embora algumas das suspeitas iniciais pudessem, acreditávamos, ser comprovadas.

A revista encontrava-se dentro de um jogo cultural amplo, no qual alguns interesses pareciam ressaltar o imperialismo. Contudo, a *X-9* extrapolava esta relação, pois demonstrava um rito complicado da modernidade: o desenvolvimento de um processo de controle e nomeação de hábitos transgressores que se desenvolviam dentro das representações sobre o crime, veiculadas nos romances policiais – a principal atração da revista – assim como no restante do suporte (capa, contracapa, textos não-ficcionais, etc.). Neste ponto aparecia a primeira dificuldade, o problema de nossa fonte ser um discurso literário, diversificado, que ocupava um lugar entre o entretenimento, os textos sobre a polícia e literatura sobre o crime.

A partir de todas essas constatações, como poderíamos responder ao problema que havíamos nos estipulado que se resumia a compreender como, pela re-significação do conceito de inimigo social e criminoso nato, bases do romance policial, a revista *X-9* apresentava uma construção de inimigos políticos? Desta

maneira, nos propusemos a iniciar esta empreitada, analisando a tradição literária a qual pertencia a revista *X-9*. Afinal era necessário que, para o leitor ficasse claro o que era romance policial e quais eram suas bases de produção.

A leitura do gênero policial nos possibilitou compreender certas características do mundo moderno, pois seu aparecimento teve articulação com as mudanças ocorridas na modernidade, na grande fase da industrialização e na urbanização, sofridas por expressiva parte da humanidade nos séculos XIX e XX. Esse estilo literário nos forneceu sensações e imagens sobre estes momentos e construiu um ponto de entendimento para os leitores de nosso tempo.

A constituição desta tarefa estava muito relacionada a tentativa de desvendar um pouco das capacidades do romance policial, um discurso claro e direto que, em sua grande maioria não apresentava rodeios, no qual o bem e o mal eram construídos de maneira direta e as representações dos detetives e dos criminosos tornavam tangíveis estes conceitos tão abstratos. Nos primeiros textos policiais, via-se o esforço em tornar claros os medos produzidos nas grandes cidades européias, assim como a crítica ferrenha aos métodos de solução dos crimes. Identificou-se o problema na ameaça do criminoso que nascera para os crimes. A imagem do crime não surgiu como um problema social; mas, sim, como uma substância pronta e infecciosa que apenas as mãos hábeis das ciências poderiam manipular e *comprovadamente* eliminar.

Esta foi uma das mensagens mais poderosas estabelecidas no romance policial e ela perdurou por muito tempo, de formas e intensidades diferentes, diluídas entre personagens e cenários. Dos fundadores até os dias de hoje, partes desta mensagem sofreram modificações e re-significações, mas o conteúdo final da detecção, da identificação e, principalmente, do criminoso depravado que havia nascido para o crime pareciam perdurar. Foram poucos os modelos literários nos quais este tipo de continuidade teve algum sentido e quase todos foram considerados literatura popular. Em certa medida, isto indicava um caminho para a percepção do que deveríamos realizar. Parecia-nos importante localizar de algum modo os elementos que permitiam o estabelecimento deste tipo continuidade.

Neste momento a obra de Michel Foucault foi central para o desenvolvimento do nosso trabalho, para a percepção de que o romance policial é entretenimento, mas, que também está interligado a uma mecânica de poderes e, principalmente,

que é um discurso vezes *dourado* sobre o crime, vezes “sinais-obstáculos que impedem o desejo do crime pelo receio calculado do castigo”¹. E, dentro desta mecânica confusa, a linguagem tem um papel fundamental, pois os nomes e os ritos de nomeação servem para conter a economia discursiva. Carregam um peso dobrado e permanecem em um banal repouso, até serem utilizados para definir os papéis sociais e políticos dos personagens do romance policial. Detetive, justiça, segurança, força, compaixão, criminoso, assassino, indolente, fraco, maquiavélico entre outros mais ou menos efetivos.

Mas o romance policial não apenas operava na educação do olhar em relação ao crime, ele também operava em outras áreas, afinal ele educa, diverte, entretém, excita, angustia e até mesmo denuncia. Um dos grandes críticos do romance policial, Ernest Mandel, descreve estas características como um processo de profissionalização do policial. Desde Sherlock Holmes até os mais contemporâneos romances policiais, os leitores podem ter descrições dos mais variados assuntos possíveis: medicina legal, direito, jornalismo, investigação policial, arte, cidade... Com o tempo, o romance policial se transformou em um conjunto de saberes distintos, oferecidos ao leitor como um “serviço extra”. Por fim, encontramos em nossa pesquisa uma dinâmica diferente quanto ao romance policial: ser um veículo para mensagens políticas durante os anos da guerra fria.

Importante observar que, durante a década de 1950, a segurança nacional era identificada como democracia. Contudo, Anna Cristina Figueredo, ao analisar a propaganda veiculada nos periódicos *Manchete* e *O Cruzeiro* observou que o conceito de democracia dessa época vinculava-se a uma vertente liberal: princípio de governabilidade onde o indivíduo deveria ter seus direitos garantidos pelo Estado. Entretanto, no Brasil destes anos e, principalmente, na década subsequente, nem sempre estes direitos foram reconhecidos como o debate de idéias no espaço público; mas sim, como o direito de pertencer a uma sociedade de consumo: comprar e obter bens tornou-se mais importante que eleger seus representantes.²

¹ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 93.

² Anna Cristina Figueiredo dimensiona a construção de uma camada média que irá se desenvolver no Brasil em meados das décadas de 1950 e 1960 sendo esta uma camada de consumidores que têm seus valores restringidos pelo próprio consumo. Para estes alguns aspectos da vida moderna estariam vinculados às imagens do progresso do pós-guerra; a divisão entre tempo do trabalho e tempo do lazer; as imagens de bem sucedido e felicidade formuladas pela possibilidade da aquisição de determinados bens assim como a própria noção de liberdade foi associada à

Essa questão poderia ser entendida se observássemos os problemas referentes ao contexto político internacional. Com o fim da Segunda Grande Guerra, as duas superpotências mundiais (EUA e URSS) dividiram o mundo em áreas de influência. O Brasil, pertencendo à área de influência norte-americana, sofreu pressão no sentido de criar políticas que não permitissem a entrada do comunismo soviético. Para atender o discurso de época, vários setores da sociedade brasileira aderiram a uma propaganda anticomunista que mantinha militares e investidores internacionais “tranqüilizados”.

Na consolidação destas mensagens, os processos de identificação das políticas foram compreendidos com base em critérios de valor, sendo os valores políticos, culturais e sociais norte-americanos considerados positivos e os valores comunistas, negativos. Os termos democracia, liberdade e capitalismo, utilizados para definir a política influenciada pelos EUA, seriam antagônicos aos termos escravidão, totalitarismo e comunismo. Ambos os termos foram usados para identificar os dois lados, nos então novos meios de comunicação, que a partir da década de 1940, tiveram seu aparecimento no Brasil. Isso se deveu ao surgimento de uma sociedade urbano industrial e com ela a formação de um mercado de bens simbólicos, no qual os meios de comunicação de massa aumentaram em uma progressão vertiginosa³.

possibilidade de consumo. O objetivo perseguido no texto de Figueiredo foi de mapear um imaginário que permitiu o fortalecimento de um tipo de democracia onde o debate público não foi necessário, sendo este imaginário fundamental para os eventos ocorridos em 1964, onde uma ditadura militar removeu o indivíduo do debate político, mas manteve o direito de consumo. FIGUEREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. “**Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada**” Publicidade, Cultura de Consumo e Comportamento Político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec, 1998, p. 126-131.

³ Essa questão é discutida por ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999. Os dados oferecidos pelo autor sobre os meios de comunicação são esclarecedores: em 1944 existiam cerca de 106 rádios e em 1950 houve um aumento para 300; em relação ao cinema, a empresa cinematográfica Atlântida foi criada em 1941 e a Vera Cruz em 1949; quanto ao mercado de publicações, a indústria de livros obteve uma taxa de crescimento de 300% entre os anos de 1938 a 1950, graças à importação de papel e ao surgimento de grupos nacionais, embora ainda seja considerada modesta em relação a outros países. Ver p. 43-46. A consolidação do mercado de bens simbólicos em nosso país aconteceu em um momento no qual a política nacional e internacional fornecia um espaço favorável ao seu crescimento e desenvolvimento. No âmbito nacional houve uma modernização das relações de produção, impulsionada pelo crescimento da economia. Especialmente no segundo quinquênio, o Brasil alcançou uma taxa de crescimento real de 7%. Os processos de modernização não se limitaram à economia mas atingiram também, as áreas de transporte e energia. Nesse contexto, a simbólica construção do Distrito Federal desenhou um quadro de desenvolvimento, retomando o imaginário da *marcha para o oeste* que levaria a *civilização* ao interior do Brasil. Estes processos de modernização criaram e resgataram diversos mitos políticos que se espalharam tanto nos meios de comunicação como nos documentos “oficiais” do Estado, seja por meio do mote desenvolvimentista “cinquenta anos em cinco” – que remetia à “Idade do Ouro” –

O mito do inimigo se consolidava nas mensagens anticomunistas sendo apropriada por diversos meios de comunicação⁴. Nossa hipótese de trabalho consistiu então em analisar a revista *X-9* como um destes meios de comunicação que se apropriaram do discurso anticomunista. Nesse sentido, um questionamento permeou grande parte de nossa análise: Qual foi o recurso utilizado para que a revista *X-9* se transformasse em um veículo de mensagem anticomunista?

As revistas de ficção policial, publicadas no Brasil entre as décadas de 40 e 60, receberam pouca atenção da academia brasileira. No caso da revista *X-9*, não há trabalhos que tenham focado esta publicação. Revistas como a *Suspense*, *Meia Noite*, *Contos Policiais*, *Detetive*, *Policial em Revista* e a *X-9* faziam parte da leitura de jovens e adultos. Foram introduzidas por meio de suplementos semanais, encartados nos jornais e depois assumiram o formato de revistas mensais ou quinzenais. Pelos dados que pudemos precisar, incluindo a numeração de edição, periodicidade e algumas informações sobre os leitores, a *X-9* tinha grande aceitação do público, pois durante toda sua vida teve dois números publicados mensalmente, formando um corpo editorial de mais de 580 números, ultrapassando três décadas.⁵

Apenas o volume formado pelo mercado de revistas do tipo policial já seria suficiente justificativa para um trabalho com este material. Porém o problema da veiculação de mensagens anticomunistas tornou a pesquisa mais instigante, haja vista, que a construção e a solidificação do Estado no período se pautaram, também, no anticomunismo. Pudemos observar, nas páginas da revista, as imagens do comunismo associadas ao crime e não como uma posição política possível, sempre de forma a descrever o comunista como selvagem, cruel, autoritário, dependente, ganancioso, maquiavélico e outros adjetivos depreciativos. Fez-se necessário estudar esta modalidade do imaginário anticomunista.

ou pela “imagem do salvador” – associada à figura do Presidente da República desde 1930 – ou por meio da identificação do inimigo político.

⁴ Como informa Carla Simone Rodeghero, o anticomunismo se desenvolveu em diversas instituições como “partidos políticos, a Igreja Católica, O Exército, a polícia, órgãos de imprensa, órgãos do governo federal, estadual, organizações criadas exclusivamente para o combate ao comunismo, entidades empresariais ou sindicatos, etc.” RODEGHERO, Carla Simone. Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria. In.: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.22,nº 44, pp. 463-488, 2002, p. 465.

⁵ GONÇALO JUNIOR. **A Guerra dos Gibis**: A formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos 1933-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 p. 300.

Por ser uma tendência pouco estudada, não existe uma bibliografia específica sobre ela. Entretanto, levantamos vários trabalhos referentes a outros periódicos publicados na época, o que tornou possível um debate mais conciso, visto que, o diálogo com a historiografia que analisou revistas como *Seleções do Reader's Digest* ou *O Cruzeiro*, também se preocupou com o discurso anticomunista presente neste meio de comunicação.

Não buscamos, neste trabalho, desvendar o significado que causava a leitura da *X-9* ao leitor ou leitores. Nosso objetivo estava longe de buscar esta compreensão; e o método e fontes utilizadas traçaram um apanhado sobre a revista e não sobre a apropriação desta pelos leitores. Neste sentido, não nos interessava se as mensagens ou se os modelos de nomeação expressos na *X-9* foram aceitos pelo público, embora isso nos dissesse respeito. Preocupamo-nos em compreender a ritualização, a estratégia, a técnica utilizada pela revista para transformar as mensagens em um discurso materializado, em uma representação concreta e, por fim, em um indício de imaginário de época. Ainda foi necessário observar que esta materialidade, mesmo que expressa por um único dispositivo cultural – a revista – era sinal de uma apropriação e mesmo estando nos domínios da ficção, ainda assim estas narrativas transportavam visões de mundo que não tratavam apenas de cenários, mas que de algum modo falavam a respeito de sentimentos de época, capazes de deslocar energias e mobilizar esforços para aparecer/acontecer dentro de espaços tão comuns e banais como o do entretenimento. A pergunta então que deveríamos nos fazer surgiu de dentro para fora. Ao invés de nos perguntarmos por que estes textos se esforçavam tanto em construir um cenário como o que construíram, deveríamos nos perguntar: como tais cenários podiam surgir nestes tipos textuais; que força permitiu tal acontecimento?

O corpo de fontes para a formulação do trabalho encontra-se, no conjunto de revistas *X-9*⁶ do número 200 (janeiro de 1950) ao 487 (dezembro de 1961). Porém, a

⁶ O título *X-9* foi apropriação de um dos trabalhos de Hammett: *Agent Secret X-9*. Além do título a revista também trazia a história em quadrinhos em formato seriado, que podia variar com o fechamento da publicação, de três a seis páginas da história por revista. No entanto, na década de 1950, a HQ já não tinha mais seu roteiro desenvolvido por Hammett. O fato é que o autor Samuel Dashiell Hammett fora preso pelo FBI em 1942, por apresentar uma postura comunista. O mais surpreendente está relacionado ao “como” Hammett chamou a atenção dos federais a ele. Foi por um trabalho desenvolvido para o jornal intitulado *Agent Secret X-9*, que mais tarde será desenhado por Mel Graff, nesta fase o roteiro foi modificado e o Agente X-9 foi transformado em um caçador de comunistas.

revista foi publicada no intervalo dos anos de 1941 a 1968 pelo mesmo grupo que publicava o jornal O Globo. A partir de 1955, recebeu o selo da Rio Gráfica e Editora. A revista consistia em contos e novelas policiais seriados ou completos no formato americano⁷. Além de contos policiais encontravam-se também histórias em quadrinhos, seções que discutiam sobre o crime e, a partir de 1957, uma seção chamada “suplemento amarelo do crime” que consistia em um conjunto de narrativas verídicas, recheadas de fotos de criminosos e cenas de crime. Recebeu este nome por se tratar de páginas encartadas em cor amarela, além, é claro, de fazer referência à famosa *Série Amarela*, coleção de romances policiais da própria Rio Gráfica Editora quando esta era sediada no Rio Grande do Sul. Em X-9 os comportamentos desviantes realizados por pessoas não menos comuns eram registrados, indicando como o crime era tratado no período, confirmando aos leitores a competência da polícia brasileira e norte-americana.

Em média, a revista apresentava noventa páginas das quais praticamente todas se destinavam a publicações dos contos e poucas páginas continham peças publicitárias⁸. Um elemento representativo nas revistas, e do estilo de publicação, foram suas capas onde, na maioria dos casos, encontramos uma mulher, sempre branca e magra, seguindo o modelo das divas de *Hollywood* em três ações diferentes: sendo ameaçada, ameaçando alguém ou sendo o motivo das confusões.

Para possibilitar que leitor compreendesse a estrutura que possibilitou o aparecimento da X-9, optamos, no primeiro capítulo, por traçar um mapa do romance policial, mostrando o contexto e as condições sociais do seu aparecimento,

⁷ O formato americano se popularizou nos Estados Unidos, por isto o nome, e foi difundido em vários países, representando um avanço para o mercado editorial, pois, com esta técnica de prensagem de material impresso as editoras ganhavam tempo e economizavam papel. O tamanho da folha, para prensagem, representa ¼ da folha do jornal comum, permitindo a produção aumentada quatro vezes, em tempo e papel. O método era simples, no mesmo espaço das folhas de jornal eram introduzidas quatro cópias da mesma página de revista. Após a impressão eram cuidadosamente cortadas e dobradas em ordem. O Brasil também foi pioneiro em um sistema parecido, contudo mais rendoso as gráficas, visto que o número de páginas deste representava duas vezes mais páginas impressas que o formato americano. Este formato era o famoso Gibi.

⁸ As peças publicitárias da revista podem ser um instrumento para a percepção do público leitor, uma vez que no Brasil dos anos 50 a preocupação com a publicidade foi introduzida, nas páginas da X-9. A grande maioria das propagandas se dirigia a produtos de beleza, cursos profissionalizantes, mas, principalmente, a propagandas das revistas da Rio Gráfica Editores o que demonstra, em primeiro lugar, a possibilidade do público alvo da revista ser uma camada economicamente desfavorecida, contudo esta definição deve ser relativizada por se tratar de um tipo de revista atacado por alguns setores mais conservadores da sociedade, como a Igreja Católica e as comunidades episcopais. Outro fator importante está presente nas propagandas da própria editora, pois demonstra como as revistas formavam uma complexa estrutura de consumo.

assim como expondo nossa metodologia de análise para o romance policial, como fonte para análise histórica. Neste capítulo, mostramos como o romance policial foi dividido pela crítica especializada e como fez parte de uma tradição literária ampla que foi alterada por questões sócio-culturais. Com esse mapeamento, acreditamos que o leitor adquirisse uma base para compreender a principal atração da *X-9*: o romance policial.

No segundo capítulo, realizamos uma análise do suporte da revista para o que o leitor soubesse como ela estava formada materialmente, quais eram suas propriedades, como representava as imagens do crime, do criminoso e da polícia, como eram as divisões de seções, capas e contracapas, bem como observasse questões relativas às narrativas verídicas e aos textos de Sylvio Terra sobre a criminalidade.

Neste capítulo, resolvemos quebrar um pouco nosso recorte básico, que era a década de 1950. Esse recorte temporal poderia ser justificado por vários motivos. Além de se concentrarem nessa década, nosso maior conjunto de fontes, buscamos a percepção da revista neste período no qual a democracia foi mais presente. Entretanto, para compreendermos a revista na década de 1950, foi necessário resgatar alguns números de 1940 para que tivéssemos uma visão mais ampla das mudanças ocorridas neste periódico, bem como dos seus elementos constitutivos.

Por fim, no terceiro capítulo, entramos nos contos da revista, a partir dos quais evidenciamos as diferenças entre os romances policiais clássicos, a influência das narrativas de *wester*, a *wilderness* e o império; assim como os inimigos políticos que surgiram na revista na década de 1950. Alguns dos contos, novelas e histórias em quadrinhos, veiculadas na revista *X-9* entre os anos de 1950 a 1960, nomearam o comunismo como um mal que deveria ser eliminado e, com isto, construíram uma identidade baseada na defesa e na posituação da democracia liberal norte-americana, de forma a eliminar outras possibilidades de debate.

CAPÍTULO 1

O romance policial e a História

Nosso primeiro contato com os livros de Conan Doyle, e assim com o romance policial, foi por uma coleção que havíamos recebido dos avós maternos. Na verdade uma coleção de mais ou menos vinte e quatro livros de capa dura, divididos cuidadosamente em três séries com cores diferentes. A série de capas de cor azul, era a Ficção Histórica; a de capa verde levava o nome de Contos e Novelas Fantásticas; e finalmente a série de capas de um tom vermelho forte, eram os contos e romances de um personagem em especial: Sherlock Holmes. Esta última série nos chamava a atenção mais que qualquer outro livro que houvesse em casa. E mesmo antes de saber ler, muitas das histórias do detetive londrino da *Baker Street*, narradas docemente por nossa avó e ratificadas pelo avô, já nos eram familiares. Mais tarde, quando já tínhamos capacidade de ler, aventurávamo-nos pelas histórias destes volumes, que graças a uma tradução bastante peculiar⁹, tornavam-se exageradamente difíceis a nossa leitura de principiante. É interessante lembrar que o primeiro livro que temos em nossa memória de leitor não é *O signo*

⁹ Peculiar porque muitos termos de época foram mantidos pelo tradutor, Oscar Mendes, na edição da Melhoramentos, que utilizava uma linguagem rebuscada, contudo corrente na década de 1950.

dos quatro, ou *O Cão dos Baskerville* ou mesmo *Estudo em Vermelho*, mas sim, *A cidade submarina* da coleção verde (série Contos e Novelas Fantásticas).

Não nos lembramos de quando nos atrevemos a ler o primeiro texto do detetive, embora, acreditemos que tivesse sido um conto e não necessariamente um dos romances. O título era *A Ponte de Thor*. Não nos lembrávamos mais da história e tivemos de reler para a confecção deste texto. Porém um fator instigou-nos a curiosidade. Na tentativa de recobrar nossos primeiros contatos com o romance policial, e em específico com Holmes, escolhêramos o último número da série, um livro de contos. E um conto que tinha algo que nos chamou a atenção; no caso, o nome do deus nórdico, com o qual já tínhamos familiaridade, causada pela leitura das histórias em quadrinhos. Parece-nos, hoje, que a escolha do conto não foi arbitrária, pelo contrário, foi bastante calculada e tinha um objetivo: respeitar o próprio Holmes, afinal, nós não poderíamos deixar de gostar dele, pois havia milhões de pessoas no mundo que o adoravam, ao ponto de algumas não acreditarem que ele pudesse ser um personagem ficcional, e o que havia de pior, entre estes milhões de pessoas havia duas que tinham nossa total confiança. O resultado não precisaria ser mencionado, a não ser para dizer que o detetive londrino tornara-se um de nossos heróis de infância favoritos.

Depois de um tempo, começamos a perceber que diferentes leitores das histórias do detetive não reconheciam o nome Arthur Conan Doyle e que menos leitores ainda sabiam da existência de outros gêneros escritos pelo autor. Ficamos mais surpresos em descobrir que Doyle havia “matado” Holmes para se livrar do anonimato a que o personagem o levou e que teve de trazê-lo de volta do mundo dos mortos porque as pessoas não gostavam do que ele havia escrito fora do gênero policial.

Mais tarde, deparamo-nos com o romance policial novamente, embora sob um novo ponto de vista. Foi quando tivemos o contado com a revista *X-9* e enveredamos a um novo mundo dentro do romance policial. Encontramos alguns poucos exemplares da revista, em passeio despretenso a um dos sebos da cidade. Ficamos encantados com a existência de uma publicação que englobava dezenas de estilos de textos policiais diferentes, com uma iconografia diversificada e o mais surpreendente: os números.

Leitores de histórias em quadrinhos, geralmente, têm preocupação com as numerações das revistas. Elas servem como um mapa de localização para indicar em que posição a história encontra-se e quanto falta para que o leitor saiba tudo sobre seu herói. Quando observamos um número próximo a quinhentos, começamos a imaginar por que nunca tínhamos ouvido ninguém mais comentar sobre tal revista. Nossa surpresa foi maior ainda quando descobrimos que a *X-9* tinha “parentes” próximos (publicados pela mesma editora) e concorrentes. Eram outras revistas do gênero e todas muito parecidas, como *Meia Noite*, *Contos Policiais*, *Policial em Revista*, entre outros títulos. Como nossa aproximação destas revistas se iniciou mais por entretenimento do que por pesquisa, os exemplares foram deixados de lado; corríamos esporadicamente aos sebos quando as doses homeopáticas de *X-9* acabavam. Em pouco tempo tínhamos em casa um generoso grupo de revistas. Foi quando aquela pergunta inicial, sobre o silêncio de uma publicação tão volumosa recomeçou a latejar, fazendo com que nós observássemos a *X-9* de uma nova forma.

Assim, ela passou a ser um objeto de pesquisa e a relação de aficcionado tornou-se a de um analista. A troca de lugar da revista em nossa vida não foi fácil, pois guardamos muito respeito pelo que nos dá prazer. Mas, aos poucos, fomos percebendo que a constituição do campo de análise sobre o romance policial, que havia sido realizada por vários autores diferentes¹⁰, poderia ser uma ferramenta de grande ajuda à operação historiográfica que estávamos por realizar. Por meio da leitura dos mais variados críticos literários, filósofos, romancistas, entre outros, pudemos observar que o romance policial estava envolto em uma série de temas e que cada um destes, era fortemente marcado dentro da *X-9*. Medo, cidade, crime e polícia faziam parte do romance policial e também da revista. Pareceu-nos, então, que o melhor caminho para construir a análise da revista encontrava-se em realizar um apontamento das especificidades deste gênero literário e iniciar uma problematização para a análise histórica.

Com isso, as primeiras dificuldades começavam a aparecer. Ao trabalharmos com fontes literárias foi necessário ter ao menos uma definição do que seria literatura; o que foi no mínimo um ponto sensível, pois esta consistia em um campo

¹⁰ Como Walter Benjamin, Ernest Mandel, Pierre Boileau, Thomas Narcejac, Umberto Eco, Carlo Ginzburg, Thomas Sebeok, entre outros.

próprio que requisitou características específicas. Embora fosse difícil defini-la, pudemos ao menos dizer que a literatura era um sistema de representações culturais, assentada no tempo e no espaço, o que não dizia muito. Não obstante, foi possível ainda afirmar que este sistema se fixava, em última instância, a processos de citações e que o ato de escrever não estava desvinculado de outros atos, fossem eles referentes à constituição do texto, dos processos de transformação de manuscritos em suportes variados até o ato de ler. Literatura não poderia ter então uma definição simples, mas sim, uma conjunção de fatores que dariam a ela um sentido, uma autoridade e uma história. Dentro destes fatores poderíamos ainda estabelecer a existência de diversas instâncias, que separavam e organizavam os textos mantendo um padrão, ou vários, estabelecendo hierarquias e construindo qualidades. Nesse sentido, alguns textos tornaram-se esteticamente valorizados em detrimento de outros.

Essa atribuição de valor deixava de ser literatura e passava a ser a disciplina literária que pretendia qualificar os textos e hierarquizar as produções, tendo como base estruturas sociais, que certas vezes são esquecidas pelos críticos. Contudo, a noção de belo nos deu um ponto de partida, já que a literatura policial não foi ou é considerada *arte*, pelo menos não pelos críticos literários que vêem nela um elemento muito formalizado e um jogo.

Ponto de partida, pois a crítica acirrada ao caráter formalizado do romance policial nos indicava que dentro da literatura poucos eram os textos que seguiam modelagens tão rígidas e ritualizadas como os romances policíacos. Era claro que com o passar do tempo elas foram re-significadas, mas certas características mantiveram-se e quando o texto não obedecia a tais elementos, deixava de ser considerado um texto policial. Mas como podíamos identificar um texto policial dentro do enorme conjunto da produção literária?

Ao que parecia, a maneira mais simples para separar o romance policial do imenso conjunto discursivo da literatura era identificar suas características peculiares. Na definição de Sandra Reimão, o romance policial seria uma narrativa onde existe um mistério e um indivíduo disposto a solucioná-lo¹¹. Contudo, nem todo texto que trabalhasse com o misterioso foi necessariamente considerado policial.

¹¹ REIMÃO, Sandra. **O que é um romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.8.

Para que o romance pertencesse a este gênero seria preciso que o autor respeitasse algumas regras de *fabricação*, pois, como indica Todorov:

O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” um romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta¹²

Há uma questão importante nesta afirmação de Todorov, pois a produção do romance policial está vinculada a regras do próprio gênero, estas por sua vez carregam informações importantes. Quando um leitor realiza o procedimento de leitura, seja de um dos fundadores do gênero, seja de um romance policial publicado recentemente, o leitor encontrará diferenças de produção gigantescas. Contudo um grande número de permanências poderá ser observado sem muito esforço. Estas continuidades dizem respeito a duas questões básicas. A primeira é que o romance policial existe apenas porque estas regras são mantidas. A segunda é que uma particularidade do policial é a característica do excessivo jogo de citações existente no gênero. Citar outros contos, casos narrados em outros romances, nomes de detetives famosos da literatura é o processo pelo qual os textos se inserem na “realidade” do mundo do romance policial, é um dos mecanismos que o autoriza. O gênero policial não existe sem que seus autores de alguma maneira articulem sua história. Não haveria romance policial se a própria história do romance não fosse de alguma maneira contada e recontada.

Este é um caso peculiar, pois conjuga uma espécie de tradição e uma maneira de articulá-la. O gênero policial encontrou uma maneira de formular sua história, talvez uma história/memória, sem necessariamente preocupar-se em estabelecer um processo de inteligibilidade linear na narrativa. Se outros discursos literários procuraram pontos de ruptura, tentativas de criar uma linguagem ou um “gênero” novos, o romance policial, por sua vez, constituiu uma linguagem que re-significava momentos do passado, como um caleidoscópio que, dentro de um

¹² Observamos que o crítico, embora esteja envolto em uma discussão cara à literatura e à crítica, deixa transparecer uma importante noção ao gênero. Em certa medida, Todorov observa que o romance policial foi fruto de um processo de construção histórico e que para se escrever uma narrativa destas é preciso, antes de mais nada compreender as regras gerais que formaram tal estrutura. Ver: TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 93-117, p. 95.

espaço fixo, formava as mais variadas imagens simplesmente alterando caracteres internos. E esta operação só pode ser realizada quando rearticula a história do gênero.

Que outro discurso realiza tal operação? Talvez apenas a história, e talvez os pontos que aproximem a história do romance policial sejam mais que a imagem do detetive que segue os rastros para dar inteligibilidade ao passado. Ainda há um ponto de aproximação entre história e romance policial. Ambos constroem suas regras de produção se pretendendo verdadeiros. No caso do romance policial, o efeito no leitor só é possível se este interpretar, mesmo em um processo de imaginação, que o texto é um relato fiel de uma história verídica. Os textos apenas fazem sentido quando articulados como uma impressão da verdade. Talvez por este motivo o policial tenha nascido por uma narração de memorialista e tenha sido popularizado por este tipo de narrativa. Nas histórias de Poe quem conta a história é um companheiro do detetive, assim como o Dr. Watson, mais tarde, foi o narrador das façanhas de Holmes. Este caráter ritualístico do romance policial o transporta para um plano onde o narrador desta história deve jogar com o leitor e permitir que o leitor duvide que o texto que tem em mãos é ficção. E mesmo quando o narrador-amigo não é o recurso, a memória do detetive entra em ação, como veremos a frente.

A questão ganhou mais um elemento quando observamos que a maioria dos críticos ao analisar este gênero iniciou-a por meio de uma história do romance policial. Com isto foi possível construir um quadro geral das diferenças e das continuidades existentes. Seriam estes indícios de que os contos ou romances policiais não poderiam ser entendidos fora de suas características históricas e sociais? Seria difícil compreender as diferentes representações sem analisar algumas de suas dinâmicas processuais. E foi com este indício que passamos à construção de uma história do romance policial, tendo como primeiro passo levantar hipóteses para o seu surgimento.

Hipóteses para o surgimento do Romance Policial

A invenção do romance policial, tradicionalmente, foi atribuída a Edgar Allan Poe em três contos datados do século XIX: *Os crimes da Rua Morgue*, *A carta roubada* e *O mistério de Marie Roget*¹³. Junto a estes, ainda poderíamos inserir um conto anterior intitulado *O homem das multidões*, que não representa exatamente um texto policial; porém, no qual o autor esboçou o estilo. No entanto, antes de discutir a produção de Poe, havia alguns elementos anteriores a ser analisados; algo que possibilitasse a formulação de hipóteses para o aparecimento do gênero.

Ernest Mandel, que dedicou um livro, não apenas ao romance policial, mas principalmente, ao que ele chamou de história social do romance policial¹⁴, enumerou vários fatores para o surgimento do estilo, que variavam de mudanças estéticas até as condições da vida social e, o impacto que estas causaram para que o tipo de produção policial fosse possível. Seu método arrojado e perspicaz nos permitiu dizer que o trabalho de Mandel foi um marco divisor na análise do gênero policial.

Ao analisar o romance policial como fenômeno social, o autor iniciou seu texto ligando o gênero às narrativas sobre o “bom bandido”. Em sua opinião, o romance policial seria uma inversão dialética dos papéis da literatura popular onde o “herói bandido do passado se tornou o vilão de hoje, e o representante da autoridade vilã do passado, o herói dos nossos dias.”¹⁵ Ao fazer isto, Mandel estava respondendo a um número considerável de autores que analisaram o romance policial sem preocupações históricas e, devido a este fator, cometeram uma falha anacrônica. Nestes estudos, despreocupados com o critério histórico, os autores indicaram o aparecimento do romance policial em textos mitológicos e bíblicos, não levando em consideração o fato de o gênero ter uma história própria e uma condição de produção, associada a um tempo e a um espaço. Por este motivo, identificar não o surgimento, mas um processo derivativo do romance policial com a literatura popular do “bom bandido”, como realizou Mandel, é inseri-lo em uma tradição, dar-lhe uma experiência possível e, ao mesmo tempo, constituir possibilidades para entendê-lo

¹³ O conto foi publicado pela primeira vez em dezembro de 1841 na revista *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* sob o título original *The murders in the Rue Morgue*.

¹⁴ Neste texto o policial aparece como um fenômeno de grande porte ao lembrar a gigantesca rede de autores, editores e leitores que se formou no mundo inteiro e as somas milionárias que advêm deste fenômeno, uma justificativa no mínimo importante para um autor marxista como ele. MANDEL, Ernest. **Delícias do Crime**: história social do romance policial. São Paulo: Busca Vida, 1988.

¹⁵ Ibid, p. 17.

como um elemento de um mundo social mais amplo. Inserir-lo em um campo que teve uma expressão quase tão abrangente quanto o romance policial. “A tradição das histórias dos bandidos é venerada no mundo ocidental, começando com os movimentos sociais que contestavam os regimes feudais e recebendo um poderoso ímpeto com o início da decadência do feudalismo e o surgimento do capitalismo no século XVI”¹⁶, disse Mandel. Esta tradição se espalhou por várias partes do mundo.

Ao entender o romance policial como um processo derivativo da cultura popular Mandel também evitou cair na armadilha da cultura de massa, teoria que silenciou e ainda mantém muitos pesquisadores distantes de instrumentos culturais considerados inferiores (caso da X-9). Afinal, dizer que o romance policial é simplesmente cultura de massa é o mesmo que dizer nada. A pesquisa de Mandel, por sua vez, nos permitiu observar como o romance policial foi produto de um processo histórico, sem necessariamente negar a relação com a produção em massa.

Ao fazer isso, o autor permitiu relacionar várias questões do “mundo palpável” com os produtos culturais deste. Mesmo que o processo de análise de Mandel não tivesse nenhuma relação com as pesquisas da história cultural, ele permitiu ao analista desta área realizar leituras das representações como um conjunto de relações que

Efetivamente, não se pode mais pensar as hierarquias ou as divisões sociais fora dos processos culturais que as constroem. É a razão pela qual o conceito de representação é um precioso apoio para que se possam apontar e articular (sem dúvida, melhor do que o permitia a noção clássica de mentalidade) as diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social: em primeiro lugar, as operações de classificação e designação, mediante as quais um poder, um grupo ou um indivíduo percebe, se representa e representa o mundo social; em continuação, as práticas e os signos que levam a reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um *status*, uma categoria, uma condição; e, por último, as formas institucionalizadas pelas quais alguns “representantes” (indivíduos singulares ou instâncias coletivas) encarnam, de maneira visível e durável – “presentificam” – a coerência de uma comunidade.¹⁷

E assim observar que um conjunto de fatores que informaram a produção do que hoje chamamos de romance policial – falamos de grandezas fundamentais ao

¹⁶ Id., Ibid.

¹⁷ CHARTIER, Roger. A construção estética da realidade: vagabundos e pícaros na Idade Moderna. In: **Tempo**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 34.

século XIX e XX tais como cidade, pobreza, criminalidade, polícia e mistério – articula e rearticula os temas internos do texto, produzindo um contexto para nomeações, hierarquizações e significações históricas dos processos vividos. Estes fatores constituem o campo com que o romance policial dialoga com suas representações, seus ritos de apropriação que articulam a realidade do autor com o que ele escreve. E dessas representações que precisamos nos ocupar, ao menos um pouco.

Também é importante listar as mudanças nas percepções do momento em que o romance policial foi constituído, permitindo compreender melhor a dinâmica própria deste discurso literário, que ao contrário do que pode parecer aos olhos de um leitor desavisado, dialoga de maneira direta com elementos próximos (mudanças estéticas, apropriação do campo científico, etc.) e com situações específicas.

Conforme o romance policial se expandiu como atividade produtiva, ele incorporou uma série de outros “serviços” que agregados ao ato de entreter o leitor, função primária, passaram a ser correntes nos textos. Assim temos que o romance policial estava envolto em três movimentos: primeiramente, o contexto em que ele foi escrito. Neste ponto, as características de debates políticos e intelectuais correntes na época de sua produção; em segundo lugar o processo literário específico, ou seja, os conjuntos de regras que os autores do gênero abraçam com maior ênfase e quais deixam de lado; e, por último, as características dos personagens e enredos, pois por estas posições e questões podemos observar quais saberes, informações e/ou denúncias o autor utilizou para criar o “serviço extra”. Dessa forma, uma história do romance policial deve respeitar este conjunto e realizar uma leitura em níveis diferenciados: análise das influências apropriadas; posição em relação ao campo estético; relacionamento entre diferentes saberes para a confecção dos textos. Estas são opiniões metodológicas e servem como mediadores para este trabalho.

O folhetim

Seguindo tais características sugeridas pelo próprio romance policial, quais seriam as modificações contextuais que alavancavam o seu surgimento? Os avanços tecnológicos e o crescimento das grandes metrópoles européias

produziram uma rápida mudança. Um dos principais integrantes destas modificações foram os jornais. Segundo Sandra Reimão, estes mecanismos de comunicação tiveram importante influência para o “aparecimento” do romance policial. Para ela, o jornal cria um hábito de leitura ao dar ênfase aos “fatos diversos”, notícias ou relatos de dramas individuais ou “crimes raros e aparentemente inexplicáveis”. Ainda conforme a autora “Esses jornais criam condições para o surgimento e divulgação de narrativas outras que de alguma forma lidam, trabalham, se articulam sobre o mesmos elementos ou elementos semelhantes [...] entre elas o romance policial.”¹⁸

Os jornais que tinham baixa tiragem e difícil distribuição se transformaram, no século XIX, em meios capazes de atingir muitas pessoas¹⁹. Estes jornais noticiavam banalidades, fatos corriqueiros, crônicas criminais e, para auxiliar no fechamento de páginas, os editores utilizavam fragmentos de textos ficcionais publicados de maneira seqüencial ao pé de página conhecidos como romance folhetim²⁰. Modelo de literatura de massa (uma das primeiras formas dela) constituiu um espaço e uma experiência para o romance policial²¹.

Os jornais criaram novos grupos de leitores e de certa maneira leitores especializados em relação às situações da cidade e do crime. Desenvolveram também um mercado para o aparecimento de textos ficcionais, assim como a abertura da imprensa permitiu uma circulação maior para assuntos do cotidiano que passaram a ser noticiados com maior ênfase.²²

¹⁸ REIMÃO, Sandra. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 12.

¹⁹ Podemos precisar seu surgimento com relação ao desenvolvimento do capitalismo, mais especificamente com a Segunda Revolução Industrial e a modernização das grandes cidades. Nesta época, iniciou-se o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, em específico o jornal. Este canalizava grandes volumes de informação, entre elas notícias dividiam espaço com produções literárias de alta circulação, como o romance folhetim (ou seriado na versão inglesa). Os jornais europeus da segunda fase da Revolução Industrial alcançavam tiragens enormes e ao mesmo tempo criavam um público leitor cotidiano.

²⁰ Segundo Marlyse Meyer, este período é a “época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicação em série se houver mais texto e menos colunas.” MEYER, Marlyse, **Folhetim: uma História**. São Paulo: Companhia das Letras. 1996. p. 58.

²¹ Principalmente a primeira fase do romance folhetim que se enquadra entre os anos de 1836 a 1850. Cf. PECHMAN, Robert. **Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 269

²² Ele operou uma mudança significativa para a formação de experiências de leitura. As representações existentes nos jornais em suas várias tipologias, literárias, jornalísticas, publicitárias, ou policiais (este na acepção do termo), ao mesmo tempo constituíram um elemento de “democratização” de certos saberes, e com isto, produziram certas modelagens no que tange a costumes, hábitos e práticas. Os jornais realizaram a concentração e dispersão dos acontecimentos

O que se formava diante dos olhos de literatos, pensadores e leitores em geral? Um grande turbilhão de informações aparecia e influenciava as representações do imaginário de época. Em poucos anos aqueles gigantescos grupos sociais compostos de pessoas pobres que ocupavam lugares discretos na sociedade de corte, passaram a protagonizar a vida na cidade. Robert Castel chamou esse fenômeno de “a inquietante bizarria”²³ do século XIX, que transformou a miséria em espetáculo e objeto de estudo. O jornal foi um lugar privilegiado para o aparecimento destes grupos, contudo este não foi o único lugar no qual se tornaram protagonistas.

Diversos foram os estudos realizados por diferentes *especialistas* sobre a pobreza e a miséria, entre eles Marx, Tocqueville, Buret. O processo instaurado no século XIX despertou uma trama que captava as percepções e canalizava todos os olhares à condição da pobreza. Logo as estatísticas, novidade da época, passaram a apontar o aumento da criminalidade, o que não demorou muito para transformar os grupos pobres, mais frágeis na hierarquia social, como causa para tal aumento e a receberem o rótulo de elemento perigoso.

A instituição policial entrava em cena e, de determinado modo, tornava-se um inconveniente, pois o trabalho policial sempre teve seus controversos métodos²⁴. No entanto, neste período, a polícia começou a buscar recursos menos “ortodoxos” como o recrutamento de antigos criminosos – pessoas que conheciam o mundo do crime em seus meandros – para serem os agentes policiais. Louis Chevalier ao iniciar seu estudo, hoje grande clássico da historiografia sobre o crime, mencionou que esta dimensão do social foi um dos grandes temas durante meados do século XIX, sendo um dos maiores motivos de pesquisas e escritos dos mais diversos²⁵.

urbanos, misturando questões em suas colunas e introduzindo – seja por justaposição, seja por atenção dispensada pelos editores e jornalistas – novos elementos no espaço público. Em uma mesma publicação os leitores podiam ter assuntos políticos (estes relativos à soberania), informações oficiais e problemas banais do cotidiano.

²³ CASTEL, Robert. **A metamorfose da questão social**: uma crônica do salário. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 283.

²⁴ Vários são os estudos sobre a polícia que demonstram que em diferentes configurações sociais, históricas e culturais, a polícia enfrenta problemas em relação ao tipo de trabalho exercido, pois a população policiada gera ações negativas. Em muitos casos a polícia causa mais medo que os próprios criminosos. Para maiores informações ver: TONRY, Michael; MORRIS, Norval. (orgs.). **Policiamento moderno**. São Paulo: Edusp, 2003, MONET, Jean-Claude. **Polícias e sociedades na Europa**. São Paulo: Edusp, 2001.

²⁵ CHEVALIER, Louis. **Laboring Classes and Dangerous Classes in Paris during the first half of the Nineteenth Century**. New Jersey: Princeton University Press, 1981.

Motivo de conversas, artigos de jornais e até mesmo, desenvolvimento de certos hábitos, como o de familiares verificarem se estavam levando suas armas ao saírem de casa. Contudo o crime não se resumia a um fenômeno de pânico e medo, suscitava curiosidade e espetáculo²⁶ conforme nos indica Chevalier:

Desde os últimos dias da Restauração até esses primeiros anos do Segundo Império, durante os quais uma Paris monumental se ergueu das ruínas da velha cidade, o crime foi um dos maiores temas de tudo que foi escrito em Paris e sobre Paris, uma cidade cuja criminalidade sobrepujava a tudo o mais por causa do lugar proeminente que o crime ocupava nas preocupações diárias do povo. O medo que vem do crime é constante, apesar de atingir o seu mais alto grau durante alguns frios e desolados invernos. Muito mais importante do que o medo do crime, porém, é o interesse do público por ele e tudo o que lhe diz respeito. Além desses casos de terror e medo, entretanto, a curiosidade sobre o crime é uma das formas de cultura popular desta época, como também das próprias idéias do povo, suas imagens e palavras, crenças, níveis de consciência e maneiras de falar e de se comportar.²⁷

O tema do crime *transgredia* as páginas dos noticiários e inundava a literatura, fossem nos folhetins ou novelas – a aceitação de *Os Miseráveis* de Vitor Hugo é caso emblemático. Umberto Eco quando analisou os *Mistérios de Paris* de Eugène Sue lembrou que Marx e Engels escreviam *A Sagrada Família* com olhos atentos a esta obra²⁸. Proferiram severas críticas a Sue, embora a questão não fosse o que foi criticado, mas sim, o fato das críticas existirem. E o fato de que grande parte dos leitores e escritores do século XIX, estivessem envolvidos de alguma maneira em temas como cidade, crime e pobreza em uma operação complicada que misturava curiosidade, medo e vontade de saber. Os textos literários e mesmo os informativos ou teóricos, não constituíam necessariamente um projeto coletivo, com o intuito de desenvolver novas imagens e papéis sociais aos grupos que brotavam na cidade, contudo tiveram grande influência em tal movimento.

Não seria difícil imaginar que a sociedade industrial tivesse convergido “forças” para *forjar* mitos e símbolos que constituíssem um ponto de referência às reconfigurações da sociedade, e principalmente que a literatura tivesse tido papel importante neste momento. Afinal, na passagem do século XVIII para o XIX, as sensibilidades sociais foram solapadas pelo fim do absolutismo monárquico e, com

²⁶ Ibid, p. 4.

²⁷ CHEVALIER, Louis. Apud: MANDEL, op. cit..., p. 35.

²⁸ ECO, Umberto. Retórica e Ideologia em os Mistérios de Paris de Eugène Sue. In _____ **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1998, pp.181-208, p. 189.

isso, todos os códigos de relacionamento baseados na etiqueta, fisionomia e “bom tom” cortesãos tiveram de ser redimensionados. A sociedade industrial conduziu a usos dos espaços, formas culturais e estruturas de poder diferentes do vivido até então. Se o palácio era o lugar do poder, onde a plebe não podia conviver com a nobreza, pois havia uma série de costumes que impediam sua convivência, a cidade industrial coletivizou o espaço, fazendo com que o burguês e o trapeiro tivessem que utilizar a mesma sarjeta – (embora, por motivos diferentes). No entanto, este mesmo sistema que dimensionou a libertação dos espaços, construiu novas formas de hierarquização, jogando com os modelos de punição e interdição.

Os olhares foram (re)significados, criando novas fisionomias e aparências aos grupos sociais ou, ao menos, imagens seletivas. A literatura marcou estas fisionomias e popularizou as imagens e, com elas, também os estigmas, realizando projeções negativas para com alguns grupos sociais, principalmente os menos protegidos. Inicialmente, foi a cidade que convergiu às sensibilidades. As brochuras parisienses mostraram as diferentes facetas da cidade. Posteriormente, o fenômeno urbano transformou-se em medo e a cidade em monstro, a metáfora da *cidade tentacular* escura e fria evidenciou o aparecimento do *outro*, afinal “[...] conhece-se o papel que desempenha, como fator essencial de coesão coletiva a presença e o terror do outro, a imagem do Bárbaro rondando as portas da Cidade, o sentimento de sua estranheza e a ameaça que esta representa para a segurança do grupo e para a manutenção de seus valores tradicionais”²⁹, embora os bárbaros neste caso não estivessem mais fora da cidade. Diversos grupos sociais foram estigmatizados e encontraram nos romances, principalmente nos folhetins, imagens para se identificarem, fosse como comunidade, fosse ao perceberem que eram estigmatizados.

A identificação de grupos e indivíduos era processo chave em uma sociedade que vivia a insegurança da maneira como viviam cidades como Londres e Paris no século XIX e, as duas formações discursivas, informadas pelo imaginário urbano, literatura urbana e literatura científica, se entrecruzavam em um movimento involuntário, mas muito sólido, revelando as novas configurações sociais de época.

Tanto ficção como “ciência” convergiam para o mesmo objeto, criavam

²⁹ GIRARDET, Raoul. **Mitologia políticas**. São Paulo: Companhia da Letras, 1987, p. 188.

significados e davam nomes aos atores sociais desvendando – ou pelo menos acreditando desvendar – o misterioso, o implícito, o anonimato. Esse movimento formulava um imenso conjunto discursivo sobre a cidade. Foi neste período, e dentro deste conjunto, que Edgar Allan Poe, Eugene Sue, Alexandre Dumas, Conan Doyle entre muitos outros despontaram no mercado literário, invadindo diversos ramos da comunicação e constituindo uma trama de significados para a cidade e o poder. Tanto na França como na Inglaterra e Estados Unidos, estas narrativas, esperadas com grande agitação e excitação, foram publicadas em formato folhetim, revistas e romances e, em sua maioria, tinham em comum: o mistério, a cidade e o homem urbano³⁰. Folhetins como *Os Mistérios de Paris*, criavam relações delicadas entre leitores e obra. Eugene Sue recebia cartas e mensagens de aprovação da classe trabalhadora, geralmente protagonista dos *Os Mistérios de Paris*. Robert Pechman sugeriu que este envolvimento era resultante da identificação destes grupos sociais com este romance e que ao ler Sue os indivíduos sentiam-se de alguma forma representados nos grupos da sociedade industrial.

Os folhetins tiveram um papel decisivo para uma questão que se desenvolvia na época: a construção de uma *auto-imagem*. Segundo Pechman “é por obras como *Os Mistérios de Paris* – daí grande parte de sua repercussão junto à população – que as classes populares tomam consciência mais nítida de sua própria condição.”³¹

Juntamente ao desenvolvimento do processo de identidades coletivas, outro movimento foi produzido no pensamento social do período. Este também construiu imagens acerca da população, porém com outro intuito: o de identificar indivíduos potencialmente perigosos. Foi neste momento que as disciplinas médicas iniciaram os processos de classificação de indivíduos perigosos à sociedade do trabalho.

A literatura urbana foi, ao mesmo tempo, inspiração, fonte e auxiliar dos métodos de classificação inseridos por pensadores como Lombroso, Garofalo, Ferri, entre outros. Ferri escreveu um livro intitulado *O crime na literatura* e Lombroso no clássico, *O homem criminoso* apresentou em sua primeira parte um enorme levantamento do crime em fontes literárias. Esses autores retroalimentaram a imaginação social de época criando estereótipos, nomes, cenários e identidades aos grupos sociais do período.

³⁰ PECHMAN, op. cit... p 227.

³¹ Ibid, p. 231.

Os mecanismos modernos de comunicação e cultura transformaram-se em ferramentas do imaginário social para a construção de culturas e sociabilidades³², onde a aproximação entre as classes trabalhadoras e “indivíduos perigosos” permitia análises como a de M. Buret, em um texto chamado *Misères des Classes Laborieuses en France et Angleterre*. Segundo este autor:

A miséria existe na Inglaterra e na França, encontra-se ao lado da extrema opulência, a extrema privação [...] no próprio coração da indústria e do comércio mais ativo vêem-se milhares de seres humanos levados pelo vício e pela miséria ao estado de Barbárie. A humanidade se aflige desse mal que ela apenas supõe [...] os governantes se inquietam com razão, eles receiam que, do seio dessas populações degradadas e corrompidas, explodam um dia, formidáveis perigos e a economia política, a ciência social restem indiferentes e não vejam na miséria mais que uma infeliz exceção, cuja causa se deve aos próprios miseráveis.³³

Para Buret, a miséria não é o resultado da economia exploratória, mas opera como um organismo vivo, uma estrutura sólida. Para este autor, mesmo o trabalhador, protegido pela rede do trabalho, não estava seguro, pois a miséria era comparada ao vício. E aproximações como estas permitiam o surgimento de elementos de exclusão que atingiam além do *vagabundo*, do *outlaw* (fora da lei), também o trabalhador. Talvez esta ligação – entre trabalho e vício – tenha sido possível devido ao surgimento do *bandido profissional* – em Paris pouco antes da grande reforma urbana do século XIX – ou porque a construção da estratificação social necessitava de um contra ponto, ou seja, a estigmatização do trabalhador acompanhou a hierarquização da sociedade urbana industrial.

Em *Os Miseráveis* observamos a construção de um espaço de socialização marginal, assim como assistimos à *espetacularização* da miséria. Esta também apareceu em *Os mistérios de Paris*. A grande contribuição deste folhetim, caso possamos chamar assim, estava na criação de tipos sociais que emergiam em meio às grandezas, multidões, miséria e que voltavam ao público por meio de um texto em que se tornavam um espetáculo. A semelhança entre classes perigosas e laboriosas foi total, metaforizando a questão do desnível social e reconstruindo a sociabilidade do período em Paris.

³² Para maiores informações sobre esta temática ver DARMON, Pierre. **Médicos e assassinos na Belle Époque**: a medicalização do crime. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

³³ BURET, M. Apud: PECHMAN, op. cit... p. 230

Enfatizamos, ainda, o surgimento de outro segmento, inaugurado neste folhetim: o de Litoliteratura, processo que funde a literatura à litografia: “este gênero de narrativa não pode ser compreendido sem a existência da litografia, modelo e ponto de convergência de todas as cenas”.³⁴

Esta prática permitia a inserção de outros leitores que não os alfabetizados, dando assim maior dimensão ao texto. Estas imagens permaneceram na memória coletiva e fazem parte das representações do período, modificando todo um processo de manufatura [...]³⁵

No campo da literatura, não encontramos apenas Sue, mas, diversos literatos como Balzac, Hugo, Dumas, entre outros, que também exploravam a percepção da miséria e o mistério que residia em seu interior. Para Robert Pechman haveria, portanto:

um suspense na vida real, um suspense no folhetim, um suspense na teoria. Há um mistério em flor com o qual se tropeça na rua, há um mistério que dá alma as aventuras folhetinescas, há um mistério que é objeto de teoria. Um suspense remete a outro e aponta para revelação maior: a miséria da condição humana na cidade. Mistério no sentido material, da sobrevivência incerta; miséria no sentido existencial, de uma sociabilidade construída entorno do fetiche da mercadoria, onde um é para o outro cliente, o consumidor, o concorrente, o ladrão... **o inimigo**.³⁶

A invenção do romance policial recebeu grande influência destas modificações que acompanharam as relações entre as sociedades e os processos de dominação do espaço urbano. Nomeando atores e “constituindo”, ao mesmo tempo, um público leitor e uma multidão de pobres e miseráveis. Instaurou-se uma dinâmica social inédita, fazendo com que a sociabilidade cortesã fosse substituída por uma sociabilidade urbana que teve de ser construída dentro de regras culturais existentes, regidas por novas formas de poder e dispositivos de controle social. As referências básicas da convivência da sociedade de corte acabaram. No entanto, foi por meio delas que a construção do campo de convivência da sociedade industrial teve início e o romance policial foi sensível em captar estas modificações. Seus

³⁴ FOUCAULT, Michel. Eugène Sue que eu tanto amo. in.: _____. **Ditos e escritos III vols.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 375 *Eugène Sue que eu tanto amo*, foi uma resenha feita pelo autor de uma edição de 1978 dos *Mistérios de Paris*.

³⁵ Ibid. p. 374.

³⁶ PECHMAN, op. cit... p. 260. Grifo nosso.

personagens e cenários estão cheios de contradições e esquemas hierárquicos criados pelos ditames de uma sociedade urbano-industrial. Nas multidões aparece o anonimato e “por meio dele é que se infiltram as transgressões, as fraudes, os crimes”.³⁷

A massa de pessoas dentro do espaço urbano tornou a gestão da população complicada, graças ao anonimato que as multidões ofereciam. “O indivíduo, se quiser, desaparece na massa, o criminoso dissimula sua culpa em meio a tantas pessoas indiferentes e desconhecidas”.³⁸ Um mistério que deveria ser decifrado. No conto *O homem das multidões*, de 1840, Edgar Allan Poe, autor norte-americano, ofereceu ao leitor um mistério. Já no início do texto o autor introduziu:

Já se disse, judiciosamente, de certo livro alemão que *er lasst sich nicht lesen* – não se deixa ler. Há alguns segredos que não consentem em ser ditos. Homens morrem, à noite, em suas camas, torcendo as mãos de confessores espectrais e fitando-lhes lastimosamente os olhos; morrem com desespero no coração e convulsões, na garganta por causa da hediondez de mistérios que não toleram ser revelados. De vez em quando, ai!, a consciência do homem suporta uma carga tão pesada de horror que só pode ser descarregada na sepultura. E dessa forma a essência de todos os crimes fica irrevelada.³⁹

Um livro que não se deixa ler, um coração que “não se deixa delatar”. Diferentemente do passado cortesão, a cidade o século XIX observou o desaparecimento da tradição e o aparecimento do segredo que se produzia dentro do anonimato que é a cidade moderna. O espetáculo dos quadros produzidos cotidianamente onde milhares de pessoas se esbarravam e competiam pelos espaços de ruas e sarjetas, fez da cidade moderna um lugar de mistério, onde criminosos se escondiam, aproveitando o imenso coletivo para se manterem anônimos. O mais impressionante encontrava-se no fato de que as tradicionais maneiras de identificar os corpos não mais funcionavam; era dentro desta ótica que o conto se passava, pois na seqüência o narrador falará sobre a novidade que é a multidão:

³⁷ COLI, Jorge. O suspeito o detetive e a paranóia. In: NOVAES, Adauto. (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Senac, 2007, p. 211.

³⁸ Ibid., p. 212.

³⁹ POE, Edgar Allan. O homem das multidões. In.: _____. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, pp. 392-400, p. 392.

Esta rua é uma das principais vias públicas da cidade, e estivera bastante cheia de gente durante o dia inteiro. Mas, ao escurecer, a multidão, de momento a momento, aumentava, e, ao tempo em que as luzes foram acesas, duas densas e contínuas marés de povo passavam apressadas diante da porta. Nunca me encontrara antes em semelhante situação naquele momento particular da noite aquele tumultuoso mar de cabeças humanas enchia-me, por conseguinte, duma emoção deliciosamente nova.⁴⁰

O autor lançou uma emoção que deveria tirar o fôlego de muitos leitores; passava-se diante do narrador o espetáculo da grande cidade moderna. Atônito, o narrador se propunha a um passatempo

A princípio minhas observações tomaram um jeito abstrato e generalizador. Olhava os passantes em massa e neles pensava em função de suas relações gregárias. Em breve, porém, desci a pormenores e examinei com minudente interesse as inúmeras variedades de figura, roupa, ar, andar, rosto e expressão fisionômica.⁴¹

Pormenores, pistas, detalhes... em meio a um quadro maior. Eram elementos como as vestimentas, os gestos, os rostos e a fisionomia. Elementos de uso diário que foram re-apropriados pela vida na cidade industrial, com a realidade da divisão social fundada na igualdade jurídica. O texto aponta para um ponto que mais tarde será utilizado obsessivamente: a identificação entre os atores sociais. Entretanto, é na figura de um velho que o processo de identificação cai por terra. O tranquilo jogo de análise do narrador passa a outro nível, pois

surgiu-me à vista uma fisionomia (de um velho decrepito, de uns sessenta e cinco ou sete idades), uma fisionomia que imediatamente deteve e absorveu toda a minha atenção, por causa da absoluta peculiaridade de sua expressão. Jamais eu vira qualquer coisa de semelhante a essa expressão, mesmo remotamente [...] – é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa estar só. *É o homem das multidões*.⁴²

Tipologias do Romance policial

O romance clássico

⁴⁰ Id.

⁴¹ Id.

⁴² Ibid., p. 395 e 400.

Os temas para o romance policial haviam sido expostos; uma espécie de modelo, construído e desenvolvido. Foi no mistério, no anonimato propiciado pelas multidões e pelo espaço urbano que as representações dos romances policiais tiveram seu início. Contudo, *O homem das multidões* foi apenas um protótipo, um modelo que condensou os temas, mas não deu origem ao gênero já que neste conto há uma ausência que é fundamental ao romance policial: o detetive. Este personagem, em Poe, apareceu apenas nos contos posteriores *Os crimes da Rua Morgue*, *A carta roubada* e *O mistério de Marie Roget*. Sobre ele sabemos pouco. Seu nome é Dupin, mora com um colega, o qual narra as soluções dos enigmas por ele resolvidos. O ponto mais extraordinário é que os crimes investigados não passam de um *hobby* para Dupin, pois ele os investiga por meio do jornal.

Ao observar *Os crimes da Rua Morgue*, percebemos que o detetive de Poe pouco revelou de suas características psicológicas. O que o autor nos mostrou, ao contrário, foram os elementos peculiares de sua personalidade: a capacidade analítica. Essas características foram ressaltadas aos olhos do leitor. Dupin era capaz de estabelecer seqüências de interpretações baseadas em observação lógica e informações gerais. As mínimas pistas, os rastros que se encontravam fora da cena do crime, foram ordenados, selecionados e produziram uma resposta que, em certos casos, pareceu improvável, embora verossímil.

Em *Os crimes da Rua Morgue*, Edgar Allan Poe, nas primeiras páginas, realizou uma descrição sobre as características de um bom analista, antes de dar início ao conto. Neste texto inicial, Poe explicou ao leitor qual é o funcionamento do romance policial, demonstrando as características necessárias a um detetive. Ressaltou o caráter astuto do texto, enfatizando que o indivíduo que possui a característica analítica em grau extraordinário se põe a resolver todos os enigmas que possa ter pela frente pois

As faculdades do espírito denominadas *analíticas* são, em si mesmas, bem pouco suscetíveis de análise. Apreciamo-las somente em seus efeitos. O que delas sabemos, entre outras coisas, é que são sempre, para quem possui em grau extraordinário, fonte do mais intenso prazer. Da mesma forma que o homem forte se rejubila com suas aptidões físicas, deleitando-se com os exercícios que põem em atividade seus músculos, exulta o analista com essa atividade espiritual, cuja função é destrinchar enredos. Acha prazer até mesmo nas circunstâncias mais triviais, desde que ponham em jogo seu talento. Adora os enigmas, as adivinhas, os hieróglifos, exibindo nas soluções de todos eles um poder de *acuidade*, que, para o

vulgo, toma o aspecto de coisa sobrenatural. Seus resultados, alcançados apenas pela própria alma e essência do método, têm, na verdade, ares de **intuição**.⁴³

Jogos e intuição fazem aparecer a imagem do detetive que pode ser comparado a uma máquina de pensar, movida pelo prazer do fim do enigma. Jogos e intuição também apontam ao modelo necessário de leitor que se estabelece a partir deste conto. Um leitor ávido por questionamentos, capaz de ligar diferentes informações por mais estranhas que sejam. O primeiro conto do gênero como pudemos observar, tem em sua formulação uma preocupação em explicar esta característica, demonstrando o quanto ela é diferente do simples uso da lógica.

As primeiras páginas do texto, portanto, são dedicadas a uma explicação sobre jogos, onde o leitor é informado que não basta conhecer as regras do jogo, mas que é preciso saber ordená-las de maneira a não as fantasiar, mas imaginá-las. Esta constatação é produzida pelo autor a partir de uma diferenciação entre o jogo de Xadrez e o *Whist*. No primeiro, as regras são sólidas, requerendo apenas o uso da lógica ou conhecimento do sistema do jogo; já o segundo, consiste em um jogo de cartas (que também mereceu menções nos contos de Sherlock Holmes) que deu origem ao moderno *bridge*. No *whist* é necessário se ater às regras do jogo mas, principalmente, a cada ação dos personagens em questão, pois cada novo lance permite ao *analista imaginativo* desenvolver um quadro geral e construir uma resposta compatível com os resultados. Características que o Sr. C. Augusto Dupin apresentou, chegando na estranha solução do mistério d' *Os Crimes da Rua Morgue*, onde o assassino não era nenhuma pessoa apontada pelo inquérito da polícia, mas sim um orangotango fugitivo do zoológico que havia entrado pela chaminé do quarto das duas vítimas, o que explicaria o fato das janelas e portas continuarem trancadas por dentro e a dificuldade encontrada pelas testemunhas para entender a língua do *criminoso*.

Anteriormente havíamos comentado que a constituição do campo para o aparecimento do romance policial devia ser lida a partir de três elementos: a relação do texto com o contexto histórico no qual ele foi produzido; a posição ocupada pelo autor no campo literário; as influências e apropriações recebidas pelo autor.

⁴³ Ibid., p. 65.

Neste sentido, Edgar Allan Poe encontra-se em contato com modificações características do século XIX, tanto no campo da literatura como no da ciência e urbanismo. Contudo, parece que um evento foi emblemático para Poe e o fez canalizar todas estas influências: o aparecimento de um sistema de controle social violento baseado no aparato policial.

No início do sistema de policiamento moderno, os primeiros policiais a serem contratados foram ex-condenados. A idéia era de que o crime seria um elemento tão específico que seu controle apenas poderia ser realizado por alguém que conhecesse seus métodos. Daí a importância dos ex-condenados. Tratava-se de uma mudança na percepção do crime e na necessidade de compreendê-lo melhor. Se utilizarmos a metáfora de Poe, os policiais ex-condenados se assemelham aos jogadores de xadrez que utilizam apenas a lógica fechada de sua própria experiência.

O mais famoso deles foi Vidoc (1775-1857), um ex-presidiário conhecido por ter forçado diversos criminosos a fornecerem informações ao Ministro do Interior de Napoleão. Suas técnicas de investigação estavam ligadas ao conhecimento do *submundo*. O que a princípio agradou a população, logo se tornou um problema, pois estes ex-condenados causavam desconfiança. Para aqueles que acreditavam no poder da ciência para a resolução dos problemas sociais, Vidoc representava um empecilho; afinal, seus métodos pouco ortodoxos e nada científicos, eram efetivos para as necessidades do período. Este processo deve ser entendido no campo das idéias já que a racionalidade e cientifização da sociedade foi pensamento corrente no século XIX. Ainda assim, Vidoc publicou suas memórias em livro que atingiu um grande sucesso.

Dessa forma, o romance policial apareceu como uma crítica aos primeiros policias e, principalmente, ao tipo de investigação realizada por eles. As críticas de Edgar Allan Poe não eram apenas intertextuais, eram também dirigidas e pontuais, com objetivos claros que atingiam tanto a polícia como o próprio Vidoc. Em seu texto o detetive Dupin atacou duramente a falta de métodos da instituição policial:

Não devemos julgar os meios - disse Dupin - por esse arcabouço de interrogatório. A polícia de Paris, tão enaltecida pela sagacidade, é apenas astuta e nada mais. Não há método em seus processos, além do método do momento. Faz vasta exibição de medidas, mas, não raras vezes, estas se adaptam tão mal aos objetivos propostos

(...). Os resultados a que chegam são surpreendentes, em geral, mas, na maior parte, são devido a simples diligência e atividade. Quando estas qualidades são inúteis seus planos falham. *Vidocq*, por exemplo, era bem perspicaz e perseverante. Mas sem intelecto educado, equivocava-se continuamente, pela intensidade mesma de suas investigações. Enfraquecia sua visão, por aproximar demasiado o objeto. Podia ver, talvez, um ou dois pontos com uma clareza maravilhosa, mas, ao assim fazer, perdia necessariamente de vista o caso em seu conjunto total.⁴⁴

Assim Poe construiu seu detetive em oposição a este tipo de polícia. Neste sentido, o fato de Dupin ser um detetive amador pôde nos indicar um sistema de representação e um imaginário negativo em relação à polícia⁴⁵. Portanto, foi a partir desta tensão entre *sociedade/criminalidade/polícia* que o romance policial surgiu, ou seja, os novos métodos policiais em relação à criminalidade urbana e a percepção da sociedade quanto a esses acontecimentos eram elementos fundamentais para compreendermos o aparecimento deste tipo de literatura.

Walter Benjamin identificou o nascimento do romance policial no contexto do aparecimento de práticas sociais de identificação criminal. O desenvolvimento de um aparato moderno destinado a identificar o criminoso estava vinculado a um sentimento de época, no qual as inovações tecnológicas foram apropriadas por estes mecanismos. Uma destas apropriações pôde ser observada na utilização da fotografia:

...a descoberta da fotografia representa um corte. Para a criminalística não significa menos que a invenção da imprensa para literatura. Pela primeira vez a fotografia permite registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano. O romance policial se forma no momento em que estava garantida essa conquista – a mais decisiva de todas – sobre o incógnito do ser humano. Desde então, não se pode pretender um fim para as tentativas de fixá-lo na ação e na palavra⁴⁶

Pudemos então perceber a construção do romance policial como aquele gênero literário que tem sua estrutura no tema do incógnito e toda sua problemática encontra-se em transformar o criminoso, que se esconde dentro da sociedade, em um indivíduo passível de identificação. Logo, a análise benjaminiana pôde ser um ponto de partida para a definição dos entrelaces entre o romance policial e outros

⁴⁴ Ibid., p. 75.

⁴⁵ REIMÃO, op. cit... p. 14.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In.: **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas tomo III. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 45.

processos simbólicos. Ao relacionar o surgimento do romance policial ao da fotografia, Benjamin forneceu uma estrutura de interpretação a esse tipo de literatura, a qual poderia ser compreendida como uma representação de um sentimento mais global que assolava o século XIX e entrava ao XX, pois o romance policial teria neste século um aumento substancial de produção.

Estes elementos possibilitaram a emergência de um imaginário de época que embora não tivesse intenção de explicar tais fenômenos, produziu um arcabouço de representações nomeando e construindo as imagens: da cidade, dos diferentes grupos que nela habitavam e dos hábitos de tais grupos. Desta maneira, a leitura dos romances policiais pôde fornecer um sentido mais amplo para a percepção do *outro*, da construção das alteridades, assim como do *eu* e da identidade.

Com o modelo pronto, a imagem do detetive começou a se espalhar pelo mundo, cruzando novamente o oceano. Se o policial foi inventado nos Estados Unidos, foi popularizado na Inglaterra; pois, se Poe foi o criador do romance policial, Doyle foi seu propagador. O famoso detetive Sherlock Holmes solidificou a imagem do romance de tal forma que, durante anos o sistema de correio inglês, recebia correspondências endereçadas a *221-B Becker Street*. A presença deste romance é lembrada até os dias de hoje nas dezenas de publicações do gênero, embora os textos policiais de Conan Doyle sejam apenas uma parte da obra do autor, pois o restante da produção, de aventura, ficção científica, ensaio ou mesmo técnica é pouco lembrada.

O personagem Holmes foi tão forte que sobrepujou, em notoriedade, o seu autor, o que o levou a matar o detetive em um de seus livros, no famoso caso das cataratas onde Holmes teve seu fim conjuntamente ao de seu arquiinimigo, Prof. Moriarty. Contudo, a solução não foi aceita por seus leitores e, logo depois, Conan Doyle foi forçado a trazer Holmes do “mundo dos mortos” para mais alguns contos. Talvez fosse possível explicar a necessidade de seu retorno quando pensamos no grande número de textos que narraram a trajetória dos protagonistas Holmes e Watson, referente ao longo caminho que percorreram juntos; pois, ao que parece, entre as contribuições oferecidas por Conan Doyle ao policial, uma das principais era a da saga.

A dupla protagonizou diversos textos que foram citados como casos vividos. Certas vezes, a descrição jogou com o fato da relação verdade/ficção. O primeiro

romance de Conan Doyle, por exemplo, foi intitulado *Estudo em vermelho* (1887). Nas histórias de Holmes quem apareceu como autor do livro foi o Dr. Watson e Holmes sempre agradeceu ao amigo por ter registrado o que chamou *humildemente* de “pequenas aventuras”⁴⁷. Isso nos mostrou que, na realidade, Conan Doyle realizava uma outra contribuição ao gênero: a dos relatos que pareciam realidade. As aventuras da dupla forneciam um elemento fundamental ao processo de escrita do romance policial, pois além das “brilhantes deduções” de Holmes contava a história de uma amizade através dos anos. Doyle foi sagaz ao desenvolver tal texto, pois, segundo Borges, ao introduzir um amigo mais tolo que o leitor, referindo-se ao Dr. Watson, ele permitia destacar a perspicácia de Holmes.⁴⁸ Com isto, o que nos interessou foi perceber que a construção do universo literário deste detetive, assim como suas representações, foram bem aceitas por um grande público.

Diferentemente de Edgar Allan Poe, Conan Doyle construiu outra estrutura para a narrativa de enigma, talvez por ter escrito um número maior de romances policiais que o inventor do gênero. O criador de Holmes deu ao detetive um nome; assim, como ao seu amigo e assistente, Dr. Watson. Criou-lhes uma identidade, o que não aconteceu à dupla de Poe. E, acima de tudo, transformou o detetive das histórias em um investigador profissional. Embora este ainda permanecesse fora do âmbito da estrutura da polícia inglesa, ele a auxiliava na resolução de diferentes casos. Holmes utilizava-se de um método que foi definido da seguinte maneira em *Estudo em vermelho*:

Como todas as outras artes, a ciência da Dedução e da Análise só pode ser conquistada através de um demorado e paciente estudo. Antes de se voltar para os aspectos morais e mentais do problema, que apresentam as maiores dificuldades, deixe o investigador começar a dominar problemas elementares. Deixe que ele, ao encontrar um ser humano, saiba num relance discriminar a história do homem e a ocupação ou profissão que exerce. Apesar de esse exercício parecer pueril, aguça as faculdades de observação e ensina ao indivíduo onde e o que deve buscar. Através das unhas de um homem, da manga de seu casaco, das botas, das suas calças, da calosidade do seu indicador e polegar, da sua expressão, punhos da sua

⁴⁷ DOYLE, Sir Artur Conan. A liga dos cabeças vermelhas. In.: _____. **Sherlock Holmes**, v.1: edição definitiva, comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 103.

⁴⁸ BORGES, Jorge Luis. El cuento Policial. In.: _____. **“Borges Oral”**. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1998, p. 71.

camisa – através de cada um destes detalhes – se revela claramente a tendência deste homem.⁴⁹

Foi nos detalhes que Conan Doyle inscreveu o método dedutivo de Holmes, inserido tanto no espaço da ciência, afinal o autor era médico, como no da arte. Ginzburg nos mostrou, em um ensaio da década de 1970, que esta associação não foi uma coincidência, mas sim, que se tratava de um processo maior, um modelo epistemológico no qual ciência e literatura haviam sido orientadas por uma linha guia. O historiador italiano mostrou como os estudos de Moreli sobre a autenticidade de obras de arte, pautavam-se na estrutura de reconhecimento de traços únicos, particularidades e como este método também se encontrava na obra de Conan Doyle⁵⁰. Segundo Ginzburg, quando o método moreliano foi instituído no processo de atribuição de quadros, os “museus de arte” transformaram-se em museus do crime, pois toda uma aparelhagem foi criada para a construção da identificação.

O grande problema que aparecia nos romances policiais encontrava-se em identificar tanto criminosos como bons cidadãos, compreender suas posições dentro da hierarquia que foi construída. Talvez, por isso, o romance policial tivesse se propagado, ao século XX, com diferentes formações. Entre elas, pudemos identificar dois tipos que formam grandes conjuntos: as narrativas de enigma e o romance *noir*.

Narrativas de Enigma

Narrativa de enigma ou romance de enigma⁵¹ pode ser localizada como aquele que se encontra entre as publicações de Sherlock Holmes e a Segunda Grande Guerra. Importante ressaltar ainda que esses textos foram muito influenciados pelos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial. Na opinião de Todorov uma das melhores definições das características globais desta espécie foi fornecida por George Burton, autor de romances policiais, segundo o qual: “Todo romance policial se constrói sobre dois assassinatos; o primeiro, cometido pelo assassino, é apenas a ocasião do segundo no qual ele é vítima do matador puro e

⁴⁹ DOYLE, Conan. Estudo em vermelho. In: Apud MANDEL, op. cit... p. 43.

⁵⁰ GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In. : _____. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 143-179.

⁵¹ TODOROV, op. cit... p. 95.

impune, do detetive”. Além desta, outra característica define esta modelagem “a narrativa... superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito que começam com o crime, e os dias do drama que levem a ele”⁵².

O romance de enigma, logo, faz-se sob uma dualidade. Esta especificidade foi que permite sua descrição. A primeira fase do processo põe, então, este tipo de romance policial em um modelo de formação contido por duas histórias, a do crime e a do inquérito. No exemplo fornecido pelo escritor de narrativa de enigmas S. S. Van Dine observamos esta questão de forma clara:

Num cartãozinho verde lêem-se estas linhas batidas à máquina:

Odell Margaret

Rua Setenta e Um, 184, Oeste. Assassinato. Estrangulada por volta das vinte e três horas. Apartamento saqueado. Jóias roubadas. Corpo descoberto por Amy Gibson, camareira.⁵³

O excerto acima retrata bem a questão das duas histórias. A primeira termina quando a segunda teve início. Por sua vez na segunda, a história do inquérito, não há nenhuma ação e sim, descobertas. Um importante fator da segunda história é a imunidade do detetive, o que define alguns pressupostos que devem ser levados em consideração. Esta estrutura narrativa, que separa a primeira história da conclusão do livro, nada mais é que um processo minucioso de verificação e desvendar.

A personagem do detetive nas narrativas de enigma era imune a qualquer mal que pudesse acontecer. Um dos motivos encontrava-se, em certa medida, no processo de narração da segunda história. O fato pôde ser percebido ao observarmos o caráter da narração, quase sempre realizada por um amigo do detetive, que escreveu suas memórias.

A primeira história é sempre considerada verdadeira, pois era a história do crime em si e a segunda história surge como uma memória da solução da primeira, ou seja, a lembrança da resolução do crime. Ao contrário da maior parte discursiva da ficção literária, o romance policial não pode ser tido como estritamente fictício. Talvez isto seja resultado da interpolação discursiva que deu origem ao romance policial, que tem como referências fatos, acontecimentos e representações (as quais

⁵² BURTON, George. Apud TODOROV, op. cit..., p. 95.

⁵³ S. S. Van Dine, *The “Canary” Murder Case*. Apud TODOROV, op. cit... p. 96.

foram comentadas anteriormente) oriundas do século XIX e, que de alguma forma, representa uma continuidade em direção ao século XX.

Para termos uma visão geral do romance policial observemos o quadro a seguir. Ele fornece explicações sobre as relações entre primeira e segunda história.

Quanto à:	1ª História / Fábula	2ª História / Trama
• Dois Assassinatos	Assassino → Vítima	Detetive → Assassino
• Séries temporais	O crime	O inquérito
• Especificidades	<ul style="list-style-type: none"> • Termina antes do início da segunda história; • é resultado de uma ação. 	<ul style="list-style-type: none"> • Os personagens não agem, descobrem; • o personagem detetive é imune, nada pode lhe acontecer; • a estrutura desta história é uma produção geométrica.
• Relação Fábula/Trama		Não há inversão de tempo, a temporalidade é linear.

O romance *noir*

A tipologia do romance policial ao qual nos referimos agora é a do *romance negro*⁵⁴ ou *romance noir*, o qual nasceu nos Estados Unidos e teve como fundador o autor Dashiell Hammett. Este gênero tendeu para uma linha de escrita mais realista, talvez inspirada na própria figura de Hammett que havia sido detetive antes de se

⁵⁴ Foi na década de 1930 que surgiu nos EUA uma produção conhecida como *Dime-detect*. Estas publicações realizavam interpolação de discursos que remetiam a antigas histórias da conquista do oeste americano, publicadas em baixa qualidade e vendidas a preços baixos – daí a utilização do termo *Dime* – e, ao mesmo tempo, citavam o gênero policial fundado pelos três textos clássicos de Edgar Allan Poe, “Os crimes da Rua *Morgue*”, “A carta roubada” e “O mistério de Marie Roget”. Estas produções se materializavam em revistas como a *Black Mask* onde diversos escritores enviavam textos aos editores. Mediante a aceitação do trabalho, os editores pagavam os autores por palavras, o que representa inicialmente um interesse por textos longos, que pudessem ser seriados e fizessem com que o leitor comprasse o número do mês seguinte. Dashiell Hammett, o fundador do romance negro ou romance *noir*, iniciou sua carreira de escritor nesta revista. Foi nela que Sam Spade, seu detetive, ganhou forma, assim como o seu estilo que seria copiado por diversos autores posteriormente.

tornar escritor. Este estilo surgiu em um momento em que o imaginário de época guiava a percepção dos autores para a formação de um crime organizado. Foi o período, nos Estados Unidos, da Lei Seca (pretensa lei de segurança pública norte-americana que tentava reduzir a violência das grandes metrópoles atacando a produção, transporte e venda de bebidas alcoólicas no país) e da formação de vários “sindicatos do crime” que lutavam pelo monopólio do mercado clandestino de álcool.⁵⁵ Ernest Mandel, definiu a sensibilidade do romance policial quando analisou o ensaio de Raymond Chandler⁵⁶:

Em seu ensaio “*The Simple Art of Murder*”, Chandler, na realidade, teorizou sobre a mudança, datando-a como iniciada com a obra de Hammett. Foi uma quebra abrupta da delicadeza do romance policial clássico, especialmente do crime baseado em razões psicológicas individuais como a avareza e a vingança. A corrupção social, especialmente entre os ricos, tornou-se então o tema central junto com a brutalidade, um reflexo não só da mudança dos valores burgueses provenientes da Primeira Guerra Mundial como do impacto do banditismo organizado.⁵⁷

Desta maneira, o romance policial moderno – o *romance negro* – transferiu o problema da criminalidade do individual ao coletivo. Esta modificação constituiu um ponto fundamental para a formulação do trabalho, pois como observamos o romance policial é um gênero literário que se apropria dos medos e sentimentos do imaginário de época. E são/foram estas transformações históricas as principais motivações para a confecção de novas formas de representação dentro deste estilo.

Contudo, há um outro elemento que temos de mencionar. Uma das questões que impressionam na estrutura do romance policial encontra-se na sua capacidade de moldar-se a variados formatos e suportes. As estruturas do romance, em certa medida, a partir do século XX, moldaram-se a diferentes tipos de produções culturais, influenciando as mais diferentes áreas como o cinema, as histórias em quadrinhos e a televisão, meios de comunicação que também foram responsáveis por um aumento do número de leitores do romance policial e pela re-configuração dos modelos expostos acima.

⁵⁵ MANDEL, op. cit... p. 61, ver principalmente capítulo 4 “De volta às ruas”.

⁵⁶ Chandler foi reconhecidamente um expoente entre os autores de romances policiais, tem o “título” de herdeiro de Hammett, um papel importante na história do *romance negro*.

⁵⁷ MANDEL, op. cit... p. 64.

No *romance noir*, houve uma re-significação da maneira de ver, a preocupação seria, a partir de então, com a realidade. Nos textos de Hammett, assim como nos de Chandler, havia uma preocupação constante com a simplicidade dos personagens e das ações e, também, em transmitir a idéia de uma narrativa totalmente realista. Isso não impedia, entretanto, a publicação deles em conjunto com textos, despreocupados com o real.

Durante o desenvolvimento do estilo *noir* novas histórias apareciam em uma espécie de junção entre os dois gêneros, já que neste momento surgiu, de um lado San Spaide e de outro detetives como o Detetive Fantasma. No mesmo suporte, então, encontraríamos uma história policial de enigma, uma *noir* e até mesmo híbridas. Mesmo que as histórias (ou pelo menos a maneira de contá-las) fossem diferentes, histórias, personagens e cenários guardavam características se não próximas, ao menos derivadas do mesmo núcleo discursivo. Ainda que os textos tivessem uma técnica narrativa diferenciada, eles guardavam algo em comum, seja por serem escritos em épocas próximas, seja por estarem dispostos em um mesmo suporte.

As técnicas de representar, embora sendo diferentes, apresentam algumas semelhanças que impressionam. É interessante perceber como a construção de textos tão diferentes quanto os de Hammett e os de Wayman Jones (o segundo autor de novelas de um detetive da X-9: o morcego negro), por exemplo, tivessem sido criadas pelos mesmos tipos de suporte, as *pulp magazines*. Enquanto a literatura de Hammett retratava lugares de forma mais realista possível, com diálogos secos e diretos que ficaram famosos e deram ao detetive do romance policial *noir* um caráter utilitarista, Jones inseriu um personagem cego com super poderes, entre eles um radar como o de um morcego (aos amantes de histórias em quadrinhos é fácil perceber de onde veio a idéia de dois personagens contemporâneos: Batman e o Demolidor).

Nesta diversidade de produção uma grande ceara de autores proliferava e os únicos juízes eram os leitores, que aprovavam ou não os novos heróis, detetives e também contistas. Ficou claro que deveriam existir regras de publicação. Como nos disse Chartier, entre o autor e o livro, existem várias etapas e isto não poderia deixar

de ocorrer na literatura de massa.⁵⁸ No entanto, as regras deste campo pareciam ser mais amplas e menos rígidas e o objetivo era vender as revistas. Afinal, quais motivos levaram um leitor a comprar uma revista? Pelo todo, por um ou mais artigos, para ter o que ler em uma viagem? Como bem havia lembrado Walter Benjamin, ler romances policiais em viagens é trocar uma ansiedade por outra⁵⁹. A questão não pára por aqui, ela se desprende em diversos usos do suporte que é a revista e dos efeitos simbólicos que ela pode causar em seus leitores.

Os elementos para o aparecimento do gênero *noir* podem ser observados muitas décadas antes do aparecimento da revista X-9. Talvez pudéssemos retornar às crônicas policiais do século XIX ou aos romances folhetins que identificaram os, então, novos atores sociais do universo urbano, construído sobre a forma metafórica do monstro. Ao dimensionar a importância deste gênero, Robert Pechman diz:

A literatura faz eco às grandes ansiedades do momento; ela repercute esteticamente o medo do misterioso e do desconhecido, de um universo que vai se livrando de suas amarras tradicionais, e vai penetrando no novo e desconhecido mundo moderno.

As grandes cidades como Londres e Paris aparecem como a expressão dos mistérios desse mundo moderno e são metaforicamente representadas como se fossem labirintos, lugar do imponderável, cena de fatos imprevisíveis.⁶⁰

No entanto, nos parece, que para além da representação do misterioso, tanto páginas policiais como literatura folhetinesca de modo geral, cumpriram um papel importante na formulação dos lugares sociais da cidade industrial. Ensinar, produziram uma pedagogia da nomeação; criaram de maneira acabada, em certo sentido, as transgressões e sanções. Talvez, isto explique a utilização de tantas metáforas literárias para descrição de “crimes” e “criminosos”.

É importante observar que as características de nomeação dos criminosos parecem ter permanecido. Relatos sobre crimes costumam abordar a imagem do criminoso de forma semelhante, mesmo que estes sejam acontecimentos completamente diferentes. Todavia, não é possível dizer que antes da literatura folhetinesca não havia estruturas responsáveis por este processo. Porém, é possível

⁵⁸ CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: UNB, 1999, p. 35-36.

⁵⁹ BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 220.

⁶⁰ PECHMAN, op. cit... p. 228.

afirmar que a partir do uso dos meios de comunicação de massa a sociedade ocidental foi se “padronizando”, ou melhor, foi se educando. Esse processo pedagógico atingiu os olhares, as técnicas de utilização do corpo, as sensibilidades, as emoções. Poderíamos nos questionar sobre até quanto do processo civilizatório nos foi transmitido pelos meios de comunicação e quanto dele foi internalizado. Rapidamente, leitores ávidos se espalharam pelo ocidente e as noções de civilidade se difundiram formulando configurações “nós” e “eles”. Se o folhetim foi importante para a produção de uma identidade coletiva entre os diferentes grupos da cidade industrial, o romance policial contribuiu para a construção de aparatos de contenção, indicadores e sistemas de naturalização do crime, da criminalidade e do combate a eles.

Diferentemente da relação estabelecida entre o romance policial clássico e os textos de jornais, o *romance negro* teve grande relação com o folhetim, principalmente os parisienses. Acreditamos que o realismo incorporado ao romance *noir*, aproximam estes textos e este aspecto não deve ser percebido como uma simples influência ou um rito de apropriação. O romance folhetim criou identidade entre leitores e escritores, assim como o romance *noir*. Raymond Chandler deu forma a esta sensibilidade quando escreveu sobre o que é o realismo no *romance negro*. Para ele, o *Hard-boiled* (a queima-roupa), como foi nomeado o romance *noir* nos Estados Unidos, é a expressão do realista em relação a assassinatos que

(...) escreve sobre um mundo de em que gângsteres podem governar nações e quase governam cidades, em que hotéis e edifícios de apartamentos e restaurantes famosos são propriedade de homens que fizeram suas fortunas com bordéis, em que um astro de cinema pode ser o informante de uma família de mafiosos, e o vizinho simpático é o chefe de uma rede de extorsões; um mundo onde um juiz com uma adega cheia de bebida contrabandeada pode mandar um homem para a cadeia por ter meio litro de uísque no bolso, onde o prefeito de sua cidade pode ter feito vistas grossas a um assassinato como um instrumento para levantar verbas, onde nenhum homem pode andar por uma rua escura em segurança porque a lei e a ordem pública são coisas das quais falamos mas que nos abstermos de praticar; um mundo onde você pode testemunhar um assalto em plena luz do dia e ver quem o praticou, mas você vai mais que ligeiro misturar-se à multidão e não contar a ninguém, porque os caras do assalto podem ter amigos que carregam trabucos, ou a polícia pode não gostar de seu depoimento, e de qualquer jeito aquele advogado de porta de cadeia, quando fizer a defesa, vai poder maltratá-lo e aviltá-lo em pleno tribunal, ante um júri de idiotas selecionados, sem a menor interferência de um juiz político.⁶¹

⁶¹ CHANDLER, Raymond. **A simples arte de matar**. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 411. Texto originalmente publicado em 1944.

A leitura pessimista do *romance negro*, lançou mão a uma crítica generalizada acerca das relações sociais no mundo moderno, principalmente aquelas realizadas após a Primeira Grande Guerra. A vida das grandes cidades americanas neste período foi dura. Chevalier apontou uma nota referente a isto em seu estudo, dizendo que apenas três lugares, até onde conseguiu analisar, tinham referências tão claras e abundantes quanto ao crime. Esses locais eram Londres, Paris (onde concentrou seu estudo) e Chicago nos anos vinte. Mas poderíamos dizer que as grandes cidades dos Estados Unidos tinham algo em comum nesta época e que:

Este mundo não é perfumado, mas é o mundo em que vivemos, e certos escritores de mentes vigorosas e espírito frio de distanciamento podem criar padrões muito interessantes e até mesmo divertidos a partir dessa matéria prima. Não é engraçado a idéia de um homem ser assassinado, mas às vezes é engraçado que ele seja assassinado por tão pouco, e que sua morte seja a moeda-corrente do que chamamos de civilização. E tudo isso não é o bastante.⁶²

As diferentes fases do folhetim indicavam para um lugar impreciso, que podia ser visto de perto nas grandes cidades: a desordem. Foi com a construção do romance policial que a figura da ordem se rearticulou e foi na representação do personagem do detetive que a imagem de ordem se personificou. Das narrativas clássicas as narrativas *noir*, o detetive introduziu uma noção de ordem moral maior que uma noção de ordem legal. Talvez por este motivo as primeiras representações destes investigadores foram definidas pela crítica como *máquinas de pensar*, personagens sem emoções, já que a emoção havia sido a culpada pela desordem. E mesmo quando os personagens foram imbuídos deste sentimento, como no caso dos detetives do romance *noir*, eles foram construídos a partir de fortes princípios morais que tendiam a mantê-los distantes do submundo do crime, deste mundo *sem perfume*.

O romance *noir* desenvolveu-se como uma contraposição a narrativa clássica e de enigma. O detetive, nesses romances, era representado como um homem duro e amargo que enfrentava o crime de maneira direta. Essa personagem, neste tipo de narrativa, apareceu quase sempre como um perdedor e um trabalhador, um

⁶² Id.

profissional da investigação. A imagem de Hammett era o protótipo do detetive. Tratava-se de uma modificação também na esfera de percepção do crime, pois se a imagem do detetive era de um profissional, as representações relativas aos criminosos também se profissionalizaram, como observamos por meio de algumas expressões típicas dos anos de 1920-1930 e dos romances *noir*, como por exemplo, os sindicatos do crime, a máfia, o crime organizado, etc.

O aparecimento do crime organizado que preocupou Chandler foi, em certa medida, a percepção de que os crimes nas cidades modernas eram provenientes das próprias relações sócio-culturais estabelecidas entre as pessoas. Poderíamos dizer que no romance *noir*, através do encontro de diversas linhas de força. Entre elas, as mudanças na maneira de compreender o crime, a influência do realismo, as apropriações das práticas e sentidos vividos nas grandes cidades e, por fim, uma tradição intelectual/cultural dos Estados Unidos.

Neste ponto juntavam-se paradigmas que mostravam caminhos a serem seguidos. O fato de, na constituição do romance policial os criadores estarem tão interligados às utopias científicas, possibilitou o aparecimento de gigantescas coleções de indícios e pistas que, quando comparadas por meio de um raciocínio lógico e científico, conduziam à detecção dos culpados e à resolução dos problemas.

Por meio das paixões exacerbadas, as multidões desordenadas tornavam-se perigosas. As atrocidades cometidas em nome de sentimentos deveriam ser combatidas por métodos científicos. Assim, espanto ou surpresa não estavam no *metier* dos detetives dos fundadores do gênero, assim como seus corpos estavam garantidos pelas defesas da ciência moderna. Para que isto fosse realmente efetivado, o romance policial fundador teve uma estratégia de narração que era compreendida dentro da dinâmica de um memorialista (lembramos do Dr. Watson). Esta estrutura envolvia uma ausência de ação no romance, pois como já vimos havia uma divisão entre as histórias, a primeira era definida pela a construção do crime, podendo variar entre assassinatos e roubos; a segunda era a história do inquérito, onde os personagens não agiam, mas descobriam. O processo era arquitetado para fazer com que o detetive não tivesse contato com o mundo do crime; afinal, as representações deste universo tinham características orgânicas quase sempre ligadas à idéia de doenças transmissíveis. Holmes, por exemplo, foi

um personagem que travou vários duelos com vilões. Não obstante, mesmo estes combates que o detetive realizava, eram regrados e hierarquizados, pois o fabuloso investigador era perito em um tipo de luta com a bengala, que havia sido criado logo depois que as pessoas foram proibidas de carregar espadas. Ao mesmo tempo, a narrativa aludia a um esporte nobre e o representava como um cavalheiro, lutando com um homem comum. O uso da bengala o protegia de contaminação.

De fato, a criminalidade foi observada, durante muito tempo, com características orgânicas. Somavam-se a isto certas capacidades de metaforizá-la com criaturas monstruosas. Os desvios sociais ganharam com o romance policial um lugar privilegiado. E quando a *pulp* literatura e principalmente o romance *noir* entrou em sua era de ouro, a noção de construção das monstruosidades chegou a níveis incríveis. A constituição desta forma de nomeação foi uma importante etapa na construção dos medos e símbolos de medo. Devemos ter em mente que a produção das narrativas policiais – no caso da revistas *pulps* – tendiam a publicar séries de textos, nem sempre policiais, mas principalmente dos diferentes gêneros do romance policial. Não era difícil encontrar contos de terror ou de ficção científica em que o protagonista fosse um detetive. As trocas não pararam, e produziram novos modelos de romances policiais.

Independente das constituições de gêneros e temáticas, todo o universo do romance policial respeitava a uma linguagem comum, uma produção estética que até hoje é citada: as tipologias que estabeleceram certas características, como a moda dos anos 1940 e 1950; as mulheres frágeis e que colocavam os detetives em problemas, a praticidade dos protagonistas que, sempre diretos não aceitavam rodeios. Ainda teríamos as características de cenário que envolviam um tipo de cidade sempre descrita, envolta em sombras e com altas taxas de criminalidade. Estes elementos permaneceram e foram lançados para fora da literatura policial, invadiram o cinema e outros meios de comunicação. E, de alguma maneira, transformaram-se em um tipo de estética. Tratava-se da presença de referências que remodelaram a percepção no século XX. Essa remodelagem do olhar encontrava-se nos romances policiais, mas podemos identificá-los em outros dispositivos culturais que datam da fase áurea dos *pulps*. Como havíamos comentado anteriormente, as representações dos romances policiais construíram

elementos que ultrapassaram a literatura policial, sendo introduzidas em outros lugares.

Há um ponto importante nas narrativas de Hammett e Chandler, assim como dos autores que os seguiam, que reside no fato do personagem do detetive ser cético em relação ao sistema e compreender que apenas sua intervenção pode alterar as relações ao seu redor. Talvez, devido à tradição de contestação ao governo existente nesta sociedade – que encontra suas origens nos primórdios da independência norte-americana ou no saudosismo da democracia comunal –, os detetives das tramas *noir* fossem tão amargurados com o que vivenciavam. Há uma grande linha de textos que remontam desde a independência e que acompanha os americanos. Esse conjunto de textos, muitas vezes paradoxais, de um lado dizia respeito à liberdade e, de outro, ao imperialismo. Importante enfatizar que, mesmo os americanos menos educados, em sentido formal, tiveram e têm acesso a uma espécie de tradição oral que poderia ser comprovada sem muita dificuldade na leitura de filmes e, mais recentemente, na televisão, que diz respeito a direitos e liberdades individuais e à difícil articulação destes com o Estado. Enfim, há uma linha de pensamento muito abrangente que perpassa diversos produtos culturais na qual a idéia de contestação e importância do indivíduo é hegemônica. E se esta cultura de contestação se deixa observar em conjunto geral, quando focamos as décadas de 1920 e 1930 observamos que

A severidade da crise econômica e a aparente incapacidade do governo para resolvê-la haviam provocado ampla desilusão com relação ao sistema, o que se refletiu com nitidez no surgimento em massa de renovados movimentos, no desenvolvimento de uma cultura de protesto social e nos questionamentos difundidos na sociedade como um todo.⁶³

Tais grupos se organizavam e na literatura apareciam autores desencantados que integravam tais movimentos, como John dos Passos, Sinclair Lewis, F. Scott Fitzgerald, Gertrude Stein e Ernest Hemingway. Críticos severos da “futilidade da sociedade de consumo, as atitudes repressivas do Estado e das corporações e as fracas limitações à liberdade individual e aos direitos sociais no país”⁶⁴. Entre todos, estes autores e o romance *noir*, somente poderíamos correlacionar aos dois

⁶³ KARNAL, Leandro; PURDY, Sean(et alli.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007, p. 197.

⁶⁴ Ibid, p. 203.

inventores do gênero, o escritor Ernest Hemingway. Segundo Chandler, “Hammett foi o executor número um, mas não há nada em seu trabalho que não se encontre implícito nos primeiros romances e contos de Hemingway.”⁶⁵ Este relacionamento direto não terminou com o autor de *Por que o sino dobram*, mas seguiu até Walt Whitman.

Chandler realizava, ao mesmo tempo, uma espécie de filiação despreocupada com regras literárias e também percebia que algo aparecia nos romances *noir* que o ligava à literatura de contestação norte-americana.

As imagens construídas na *pulp* literatura e na literatura *noir*, seguiam as noções representadas pelas artes plásticas e o cinema, assim como o contrário. Na base de todos estes acontecimentos e citações encontravam-se as discussões sobre temas como civilização, barbárie, natureza, fronteira, perspectiva, indícios e identificação. A literatura representava e se apropriava do emaranhado de tramas que o mundo moderno construía e com as quais as pessoas do século XX tiveram que conviver. E neste aspecto a literatura *noir* é surpreendente, com técnicas de escrita pouco elaboradas e um estilo direto. Os temas citados acima eram recorrentes embora nem sempre estivessem dentro das suas concepções usuais ou tradicionais. Essas idéias são correntes em praticamente todas as *pulps* magazines, como a *X-9*, e mesmo passando por um processo de tradução os temas citados acima são comuns.

Independente dos gêneros, as citações entre as obras literárias apareciam em grande volume. Os textos das *pulp* magazines serviam de catalisadores, filtrando tudo que passasse pelos autores, tanto materiais considerados de alta qualidade como elementos de uma cultura desqualificada. Das *pulp fiction* nada escapava; tudo era apropriado e re-significado. Logo, a distinção entre cultura popular e cultura erudita não tem muita utilidade para nosso trabalho, pois não podemos inserir uma simples divisão entre os textos, balizando-os como eruditos ou populares. Neste caso, não nos interessa a técnica de escrita ou a aceitação do autor X ou Y pelo campo literário, mas sim, a permanência de temas.

Em um exemplo prático pudemos observar essa questão quando nos referimos ao escritor Jack London. Ele dedicou grande parte de sua obra à

⁶⁵ CHANDLER, op. cit... p. 406.

natureza⁶⁶ e às idéias de civilização *versus* barbárie, temas recorrentes em variados autores nas *pulp magazines*, incluindo aqui a *X-9*. Não seria difícil citar histórias em que os temas e cenários são apropriações das florestas de Jack London. Entretanto, a trama nestas histórias é quase sempre policial e, na maioria das vezes, com tendências ao *romance negro*. A idéia de natureza era encontrada em vários literatos, sobretudo a noção de *wilderness*, específica aos Estados Unidos. Base de vários romances, contos e novelas norte-americanas, a idéia de *wilderness*, embora imbricada nas representações sobre a sociedade estadunidense, é difícil de precisar. Mary Anne Junqueira chegou a constatar que:

(...) é possível afirmar que o *wilderness* faz parte do imaginário norte-americano, é uma espécie de bem simbólico cultural daquele país. A palavra foi empregada para exprimir sentimentos, sensações, percepções com conotação tanto negativa, quanto positiva. Foi utilizada em diferentes momentos históricos para justificar o domínio dos territórios do Oeste que não pertenciam aos Estados Unidos no século XIX; como funcionou para que se preservassem áreas ambientais que eram consideradas vitais para a humanidade.⁶⁷

Além é claro de justificar ações imperialistas durante praticamente todo o século XX em relação à grande parte da América Latina.

Contudo, grandes nomes da literatura discutiram este “bem simbólico”. Entre eles poderíamos citar Thoreau, Emerson, Conrad, London, entre outros. A lista é enorme. Esta literatura fazia parte integrante não apenas de um conjunto de idéias nativas dos EUA, mas também de um capital simbólico transmitido por diversas instituições, entre elas, as escolares. Estes textos eram clássicos e, muito

⁶⁶ A idéia de natureza foi um desses catalisadores. É preciso lembrar que a representação sobre a natureza foi extremamente importante para os colonizadores norte-americanos quanto a constituição de sua identidade. A natureza serviu para a constituição de mitos na formação da América no Norte, quando os colonizadores chegaram a região estavam imbuídos de um imaginário que os assemelhava ao hebreus que haviam se libertado do cativeiro do Egito. A travessia do Atlântico no *Mayflower* e a chegada em uma região de “natureza virgem” como a simbolizaram, serviu de mito de fundação aos EUA, logo que perceberam os problemas que enfrentariam vivendo em uma região inóspita, com ataques frequentes de grupos indígenas. Assim, preocuparam-se com a dominação da natureza. De alguma maneira este mito se solidificou e permaneceu na auto-imagem dos norte-americanos. Com o passar dos anos, esta característica desta sociedade foi se reformulando e se constituindo em projeções, sejam elas em relação a si mesma ou em relação a outras. Este mito e imaginário permitiu a constituição de processos imperialistas, assim como alimentou uma preocupação com o controle da natureza, sejam elas as paisagens naturais agrestes ou as construídas pela própria sociedade, como as cidades.

⁶⁷ JUNQUEIRA, Mary Anne. Representações políticas do território latino-americano na Revista Seleções. In: Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 21, n. 42, 2001, p. 328-329.

provavelmente, fizeram parte da educação de muitos escritores norte-americanos de romances policiais. A presença da noção de *wilderness* foi muito recorrente nas *pulps magazines* e os textos seguiam de perto as idéias levantadas pelos mestres da literatura. Isto também é perceptível na X-9 (afinal a revista X-9 publicou diversos textos onde a selva, o deserto, o sertão brasileiro ou estrangeiro era o cenário de contos misteriosos. Inclusive textos de Jack London fizeram parte da revista). O fato é que o tema “natureza” foi recorrente em diversos tipos de produção artística, incluindo a literatura e a pintura.

Constatamos que uma das marcas mais fortes da literatura *noir* foi a capacidade de transformar a cidade em *wilderness* e o detetive, no homem que poderia domá-la. Conforme as lições de Thoreau na “[...] *wilderness* se encontram a essência da humanidade, as características mais sensíveis do ser humano. Para ele, da centelha divina provocada pelo *wilderness* era possível “melhorar moralmente o homem”. Era um *insight* raro e delicado, mas que deveria ser freqüentemente exercitado por todos os homens.” ⁶⁸

Neste sentido, os detetives de romances policiais *noir*, principalmente os de Hammett e Chandler, são protótipos. Às vezes, parecem seguir à risca as lições do *Walden* de Thoreau, embora sempre dentro da cidade, ou melhor, a selva de pedra. A simplicidade com que os personagens conduzem as histórias, que na maioria das vezes são bastante imbricadas, parece fazer ressoar os pedidos de simplicidade do autor do século XIX. Chandler explicou que o detetive deste tipo de romance tinha características específicas:

Ele é relativamente pobre, ou não seria detetive. É um homem comum, ou não poderia andar entre as pessoas comuns. Tem caráter, ou não seria conhecedor de sua profissão. Não aceita dinheiro desonesto de ninguém e também não aceita insolência da parte de ninguém – a insolência produz nele revanche à altura e desapaixada. É um homem solitário e sente orgulho em ver que você o trata como um homem orgulhoso ou, caso contrário, que você se arrependerá muito de tê-lo conhecido. Ele fala como um homem de sua idade, isto é, de modo áspero e ao mesmo tempo espirituoso, com um vívido senso do grotesco, com absoluto menosprezo por fingimentos e com total desprezo pela mesquinhez alheia. ⁶⁹

⁶⁸ Ibid. p. 329.

⁶⁹ CHANDLER, op. cit... p. 412.

Assim, o personagem central das histórias policiais *noir* é, antes de tudo, um homem comum, direto e forte para conseguir dar conta da difícil tarefa de viver na *wilderness* moderna.

Ao que parece, a constituição do policial *noir* dialoga com várias questões: o realismo, que é uma forma de inversão da percepção que transforma o que foi visto em algo alegórico; com elementos fora da literatura, ou pelo menos fora da literatura policial, caso das apropriações que os autores fizeram das imagens da natureza e de outras expressões artísticas; com elementos do universo urbano, como a criminalidade e a necessidade de identificação, afinal a busca de todo o romance policial (invariavelmente) é resolver o mistério que foi criado – e por isto, a fotografia parece ser um elemento forte na estruturação deste tipo de narrativa; com uma estética que parece ter sido produzida por relacionamentos entre a literatura policial e outras formas de arte, ato que transporta a noção de paisagem e lança mão de um mundo de sombras onde o detetive pode iluminar; com o universo *pulp*, com a qual guarda uma tensa relação de “criador e criatura”; para com os ritos de nomeação, pois a partir deles, grande parte dos crimes e transgressões parecem ter sido nomeados e popularizados.

A literatura policial e policialesca

Está na hora de ligar os pontos. Até agora observamos à constituição de duas instâncias compreendidas separadamente: os jornais, com seus discursos políticos inventando tipos de leitores; a polícia, com suas leituras sobre a criminalidade inventando diversas maneiras de ver o crime. O que podemos observar no cruzamento destas instituições? Separadamente elas apontam para uma região em comum, mas que provavelmente não chegaríamos a esta proposta se nosso objeto não fosse efeito do cruzamento destas maquinarias modernas. Estas máquinas de criação de significado foram ligadas a uma realidade pouco lembrada: a da *formação de um olhar*.

Borges em um texto sobre o romance policial intitulado *El cuento policial*⁷⁰, sugere que Edgar Allan Poe não criou apenas um gênero, mas também criou um

⁷⁰ BORGES, op. cit...passim.

leitor, pronto a ler um mistério que seria desvendado. O que Borges deixou de lado é o fato de que a invenção de Poe, também criou um olhar. Uma forma de ver a sociedade, articulada na estrutura “nós” e “eles”. Além de um suporte para o desenvolvimento de tal olhar, que separa, segrega e rearticula o imaginário. Para *suportar* o crime, além de *inventar* uma insegurança e lançar à sociedade subsídios que alimentem um imaginário social sobre o crime, as narrativas policiais, policialescas – ficcionais ou não – cumpriram um papel chave na construção de um aparato moderno de controle social. Nos próximos capítulos, analisaremos o dispositivo (ou suporte) de tais discursos veiculados durante quatro décadas (1950 – 1960): a Revista X-9.

Este conjunto de documentos oferece uma maneira de compreender as narrativas policiais como parte de um processo de internalização de costumes e hábitos, assim como a constituição de um aparelhamento policial. Para tanto, é necessário perceber que o processo do sistema capitalista gestado no pós 1930, diferentemente do vivido no início do século XX, teve de ser conduzido de modo a conter e a limitar comportamentos desviantes em um modelo policial moderno, ao mesmo tempo, mais complexo e mais especializado. A polícia e o policiamento do Estado Novo, assim como o do período posterior conhecido como fase democrática, tiveram de trabalhar com o fato de existir uma sociedade de massa. O que de alguma maneira estava vinculado às manifestações de rua e ao fato destas serem parte de um cotidiano no qual a repressão policial não poderia se desenvolver, como nas primeiras décadas do século.

Com isto, não queremos dizer que a polícia tornava-se menos violenta com a população, mas sim, que as diretrizes do trabalho policial tinham de passar também por outros processos, sejam o político (caso específico da criação de uma polícia política), sejam os voltados para o controle social mais amplo. Os mecanismos de comunicação estavam diretamente ligados a este processo, mesmo que não obedecessem a uma estrutura institucional (neste caso em específico) estavam, em certa medida, ligados a condicionantes e imaginários de época que forneciam um significado e uma eficácia simbólica na nomeação e construção de tipos criminosos, de hábitos e lugares do crime. Neste sentido, as narrativas sobre o crime e a criminalidade retornavam a um significado do termo polícia, que há muito deixara de ter uso: o de *polir*, de *assear*.

Este sentido guardava uma relação tênue, sem fronteira definida com o termo civilização e, ao que parece, as narrativas policiais, veiculadas durante esse período cunhavam também um objetivo próximo se não civilizador, ao menos educacional. O que observamos na revista X-9 pode ser descrito como um discurso moralizador, em certos momentos que se pretende pedagógico. Não se pode deixar de lado, o fato deste processo também estar vinculado a uma forte censura que o Estado e outros setores da sociedade organizada estabeleceram durante o período, principalmente durante a década de 1940, para toda uma gama de publicações que abarcava tanto revista em quadrinhos, como as revistas policiais. Isto fazia com que os editores se utilizassem deste tipo discursivo como uma forma de engodo e proteção.

No entanto, também é preciso observar que as revistas policiais, e em específico a X-9, procuravam estabelecer um discurso de autoridade sobre o assunto da criminalidade, publicando relatos de policiais e “especialistas”, assim como seções destinadas a explicações sobre técnicas forenses e criminalísticas. Estes discursos produziam um sentido e faziam parte de uma fala ritualizada que, aos poucos, produzia aquilo que Foucault identificou como uma modificação das enfadonhas narrativas sobre o crime para a construção de uma tática, que produzia o “crime dourado”. Observamos que, diferentemente dos romances de folhetim da França do XIX ou das crônicas policias, os discursos destas revistas policiais, e em específico da X-9, produziam uma ambivalência, mesclavam duas características, produziam dois poderes distintos: justificavam a violência policial no trato de criminosos e

O noticiário policial, junto com a literatura de crimes, vem produzindo há mais de um século uma quantidade enorme de “historias de crime” nas quais principalmente a delinquência aparece como muito familiar e, ao mesmo tempo, totalmente estranha, uma perpétua ameaça para a vida cotidiana, mas extremamente longínqua por sua origem, pelo que a move, pelo meio onde se mostra, cotidiana e exótica. Pela importância que lhe é dada e o fausto discursivo de que se acompanha, traça-se em torno dela uma linha que, ao exaltá-la, põe-na à parte.⁷¹

E nesta dimensão que um imaginário sobre o crime tem sua retro-alimentação, pela circulação contínua de discursos sobre o crime e a criminalidade, nomeando, criando insegurança, definindo fronteiras, educando os olhares e produzindo um suporte para compreender o crime.

⁷¹ Foucault, op. cit. p. 238.

No século XX, a dimensão ocupada pela indústria cultural chegou a pontos extremos. Não se imaginava a interferência e a proporção alcançada pelos meios de comunicação de massa. As relações sociais foram alteradas em suas essências e os diferentes eixos de dominação que necessitavam da utilização de violências físicas, passaram a dispor de outros procedimentos tão ou mais cruéis de dominação, baseados na violência simbólica em massa. A indústria cultural elevou em muito as competências imperialistas e transformou o problema da alteridade e da identidade dos grupos sociais. Neste sentido, esta maquinaria da comunicação intensificou antigas vontades e transformou as formas de trato social destas (re)configurando-as em seus códigos e tornando o contato entre as culturas mais presentes.

A questão parece a princípio estar muito vinculada à inserção das técnicas fotográficas e de uma estética que, em alguns campos, pode ser definida como *noir*. Este modelo de representação teve seu surgimento baseado em três pilares: na literatura policial; no sentimento de época, traduzido pelo imaginário das décadas de 1920 e 1930 do EUA, onde nascia um tipo de crime organizado; na influência que o cinema teve durante os anos de 1950. Cada um destes elementos contribuiu de algum modo para a formação de uma linguagem na qual as representações sobre a criminalidade tornaram-se, em certa medida, românticas. Desde o aparecimento do romance policial até a Primeira Guerra Mundial, esse tipo de literatura tinha como características o jogo e o distanciamento das relações sociais. No período posterior – as décadas de 1920 e 1930 – ela se modificou com o *realismo*, sofrendo e se apropriando da construção de uma realidade policiaisca, momentos políticos propícios e guerras simbólicas que produziam confrontos entre policiais e crime organizado, seja pela Lei Seca ou pela promulgação de leis contra o narcotráfico, que embora insipiente, eram atribuídos aos mexicanos (maconha) e aos chineses (ópio) e gerava, para os dirigentes dos Estados Unidos e, por consequência, para o resto do continente, uma maneira de controle social eficiente.

Um pouco em conformidade com os impactos desta indústria, tentaremos significar e problematizar um conjunto de fontes componentes do mercado editorial brasileiro: a revista X-9. O período a que daremos ênfase encontra-se no intervalo de 1941 a 1962. Objetivamos a percepção de modelagens e tipificações existentes nos romances policiais da revista, tendo como método de escolha uma comparação entre as modificações de técnicas e a produção editorial. Faremos então uma

exposição das imagens que nos parecem mais representativas tanto em termos de recorrência quanto ruptura do imaginário de época.

CAPITULO 2

A revista X-9

Neste capítulo faremos uma análise da revista X-9, apresentando aspectos relacionados à sua constituição física e como o seu suporte possibilitou a formação de uma comunidade de leitores. Ocuparemos também dos discursos não ficcionais da revista; assim como, problematizaremos a importância destas questões para a construção de cenário nos quais capas, contracapas, imagens e instrumentos internos produziram efeitos de sentido nos leitores, provocando medo, suspense e prazer.

O que era a X-9?

A X-9 foi uma revista publicada no Brasil entre 1941 a 1970. Consistia em um periódico quinzenal ligado a um tipo de literatura de massa chamada *pulp fiction*, e apresentava ao leitor contos e novelas policiais, seriados ou completos, no formato americano. Também trazia histórias de horror e fantasia, além, é claro, de histórias em quadrinhos, como *O agente secreto X-9*, criado por Dashiell Hammett, quadrinho este que, como podemos observar, deu nome à revista. A partir de 1957, também apresentava uma seção chamada *Suplemento amarelo do crime*, que correspondia a uma inversão da conhecida seção *Flagrantes da Vida Real*, da revista *Seleções do Reader's Digest*. Se na *Seleções*, os grandes feitos realizados por pessoas comuns

eram relatados; na *X-9*, os comportamentos desviantes realizados por pessoas não menos comuns eram registrados, indicando como o crime era tratado no período, confirmando aos leitores a competência da polícia brasileira e norte-americana no trato para com os criminosos.

A *X-9* apresentava uma média de noventa páginas por volume. Destas, praticamente todas se destinavam a publicações dos contos, novelas e histórias em quadrinhos, o que significa que poucas páginas continham peças publicitárias⁷².

Inicialmente sua publicação não estava vinculada a uma editora. Somente em meados de 1955, por meio da *Rio Gráfica e Editora*, empresa pertencente ao grupo do jornal *O Globo*, passou a editar a revista.

Na revista podiam ser encontradas produções de autores estrangeiros e brasileiros, embora os últimos tendessem a utilizar pseudônimos que remetiam a nomes estrangeiros. A participação dos escritores nacionais foi menos efetiva em relação ao número de textos traduzidos, vendidos por grupos americanos que distribuíam os direitos de publicação em várias partes do mundo ocidental.

Segundo Causo⁷³ a *X-9* era uma compilação de textos de três outras revistas norte-americanas, a *Black Book Detective*, a *The Phantom Detective* e a *G-Men Detective*.

É preciso ter cuidado com a noção de compilação, pois existem elementos mais complexos em jogo. Principalmente no caso da *X-9*, pois muito do material publicado neste periódico era de origem nacional, não obstante a maioria dos textos fosse estrangeira. Devemos lembrar ainda que mesmo estes, eram resultado de um processo de seleção, ordenamento, justaposição e, principalmente, tradução. Estas situações demonstram que, embora a constituição da revista estivesse interligada a

⁷² A grande maioria das propagandas veiculadas pela *X-9* eram referentes a produtos de beleza de baixo custo, cursos profissionalizantes e, principalmente, a divulgação de outras revistas da *Rio Gráfica e Editora* o que demonstra, em primeiro lugar, a possibilidade do público alvo da revista ser uma camada economicamente desfavorecida. Entretanto, esta definição deve ser relativizada por se tratar de uma publicação atacada por alguns setores mais conservadores da sociedade, como a Igreja Católica e as comunidades episcopais. Outro fator importante está presente nas propagandas que a própria editora fazia de outras publicações, como as revistas *Filmelândia*, *Meia-Noite*, etc., o que demonstra como essas publicações formavam uma complexa estrutura de consumo e, ao mesmo, tempo deixa transparecer o fato de muitas empresas não desejarem associar seus produtos as histórias de crime que eram publicadas na *X-9*.

⁷³ CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 238.

produtos internacionais, também estava dimensionada por uma lógica interna, nacional como veremos adiante.

O suporte e o leitor: algumas hipóteses

O processo que teve início a partir de 1930, com o aparecimento de diversas revistas de ficção, em nossa opinião poderia ser entendido como um elemento de modernização da área editorial. Estas modificações “contribuem largamente para modelar as expectativas do leitor, além de convidar à participação de outros públicos e incitar novos usos”⁷⁴.

Neste sentido, as edições numeradas davam às revistas uma nova utilidade, pois tornavam-se objetos colecionáveis, ao mesmo tempo em que se transformavam em companheiras de seus leitores⁷⁵. Esta modalidade de publicação, em muitos casos, era pensada para a leitura de consumo. No caso da *X-9*, o número de páginas, provavelmente, remetia ao tempo de leitura necessário para um leitor interessado terminar uma revista e buscar o novo exemplar da quinzena. A própria publicação por quinzenas, nos forneceu indícios para a compreensão do tipo de leitor que se formou a partir de então⁷⁶. Conforme já comentamos, o formato americano (7x10´6) permitia a rápida publicação e representava uma economia aos editores. Eles utilizavam as mesmas máquinas em que imprimiam os jornais, para a impressão das revistas, com exceção da capa para a qual era utilizada a técnica, já cristalizada, de publicações internacionais. A capa, com mensagens e cores chamativas, criava efeitos diversos no imaginário do leitor e o sumário compilava a seqüência de leitura sugerida pela revista, como veremos adiante.

Um dos fatores mais sugestivos da *X-9* era o jogo com o “efeito folhetim”. Esta técnica consistia em oferecer ao leitor uma novela ou conto completo,

⁷⁴ CHARTIER, Roger. Comunidades de leitores. In.: _____. **A ordem dos livros**: op. cit. p. 18.

⁷⁵ A revista *Seleções do Reader's Digest*, por exemplo, tinha uma divisão de artigos que respeitava a quantidade de dias do mês. Dessa forma, o leitor que obedecesse a diagramação da revista lia um artigo por dia durante o mês.

⁷⁶ As revistas publicadas a partir de 1930 construíram novos tipos de leituras e novos tipos de comunidades de leitores. Há notícias, por exemplo, de fãs clubes criados pelos leitores de diversas revistas do período, o que define outras modalidades de leitura, pois estes grupos se caracterizam como colecionadores, realizam discussões em grupo, valorizam o suporte material, entre outras características. Cf. GONÇALO JÚNIOR, op. cit...

geralmente apresentada na capa por meio de chamadas como “novela completa de...” ou “aventura completa de...”. Essas novelas eram publicadas na íntegra para o leitor. Entretanto, outro recurso importante, foi o da publicação de novelas e contos seriados, ou seja, duas ou três novelas ou contos, de cada número da revista, finalizavam com a indicação “continua no próximo número”. Esse elemento representava, em nossa opinião, um fator fundamental no processo de construção de leitores, embora não possamos comprovar esta experiência ou prática se não pelos indícios que a própria revista nos forneceu.

Devido ao fato do número de publicações extenso, já que a revista foi publicada quinzenalmente de 1941 a 1970 – com um intervalo de apenas três números durante a Segunda Grande Guerra – podemos sugerir a existência de leitores fiéis. A partir daí surgem duas questões. A primeira correspondeu a uma experiência de leitura de âmbito individual e, a segunda, a formação de uma *comunidade de leitura* que, segundo Roger Chartier, poderia ser uma abordagem que “pressupõe o reconhecimento de várias séries de contrastes; em primeiro lugar, entre as competências de leituras. A clivagem entre alfabetizados e analfabetos, essencial, mas grosseira, não esgota as diferenças em relação ao escrito.”⁷⁷. De fato, o alto índice de analfabetos existentes em nosso país na década de 1950 poderia representar um problema quanto à identificação de quais grupos sociais se voltaram para a leitura da X-9, ou ainda poderia indicar uma conclusão precipitada, a de que, de forma geral, somente uma camada social com acesso a educação formal teve acesso à leitura destas revistas. Os índices de alfabetização de 1957, por outro lado, indicavam um número maior de leitores no sudeste, região na qual a presença da revista foi maior.⁷⁸ Importante enfatizar que concluir a existência de leitores não definia uma comunidade de tais indivíduos, pois “aqueles que são capazes de ler textos não o fazem da mesma maneira, e há uma grande diferença entre os letrados talentosos e os menos hábeis, obrigados a oralizar o que lêem para poder

⁷⁷ CHARTIER, Roger. **A ordem dos...** op. cit. p. 13.

⁷⁸ Apenas na região sudeste havia um número de 7.902.312 indivíduos que declaravam-se alfabetizados. Embora seja um número relativo em vários sentidos e não indique que algum destes fossem leitores da revista X-9, a primeira clivagem (grosseira) pode ser definida: havia leitores alfabetizados que poderiam consumir a revista. Conforme: Serviço Nacional de Recenseamento. Tabela extraída de: Anuário estatístico do Brasil 1957. Rio de Janeiro: IBGE, v. 18, 1957. Disponível em www.ibge.gov.br, acesso em: março de 2007.

compreender, ou que só se sentem à vontade com algumas formas textuais ou tipográficas.”⁷⁹

Foi difícil precisar quem eram os leitores da *X-9*. Entretanto, pudemos indicar algumas hipóteses pautadas em indícios presentes na própria revista. O primeiro encontrava-se no custo da revista, superior ao valor de outros periódicos da mesma época. Em 1957, por exemplo, ano de publicação do *Suplemento amarelo do crime*, a *X-9* custava dois cruzeiros a mais que a *Seleções do Reader's Digest*. Além do custo propriamente dito, não podemos nos esquecer que a *X-9* tinha uma periodicidade quinzenal, fator que duplicava o seu custo em relação a outras revistas mensais.

Outro fator importante referiu-se ao fato de a *pulp fiction* ter sido associada aos leitores da classe trabalhadora nos Estados Unidos, o que dificultou ainda mais a identificação de um grupo de leitores no Brasil, pois elementos presentes na revista demonstraram que ela não era dirigida, necessariamente, ao mesmo tipo de público.

As propagandas veiculadas na revista também constituíram um indício importante para tentar delimitar os possíveis leitores. Embora fossem restritas a alguns produtos específicos, como já comentados, as propagandas se direcionavam a um determinado público. Um dos grandes anunciantes da *X-9* foi uma marca de brilhantina chamada *Juventude Alexandre*, indício da predileção do público masculino (figura 01).

⁷⁹ CHARTIER, Roger. **A ordem dos..** op cit. p. 13.



Figura 01

Outro produto muito anunciado na revista eram os cursos profissionalizantes por correspondência, como o de mágico e o de detetive, profissões não muito convencionais (figura 02).



Figura 02

Esses elementos nos fizeram acreditar que a revista tinha um alcance maior em relação aos leitores masculinos e jovens. Talvez, isto explicasse a presença constante de belas mulheres nas capas da *X-9* ou quem sabe a presença destas mulheres fosse mais um argumento para pensar que o público privilegiado desta revista fossem os homens.

Como verificamos o suporte no qual a revista era veiculada pôde nos indicar diversos aspectos relacionados aos gestos, hábitos e espaços de leitura. Para completar esta etapa da análise, percorreremos as páginas deste periódico. Antes desta reflexão, entretanto, devemos considerar que a maior parte das páginas da *X-9* eram ocupadas por contos e novelas policiais e que nestes textos a idéia de crime, criminoso, detetive e polícia ocupavam um lugar central. Assim, nos ocuparemos, primeiramente, de uma seção responsável e um seu autor responsável por uma série de crônicas que diziam respeito do crime da criminalidade e de certo modo sistematizou a questão na revista. Era a seção *Quando chega a técnica policial... o crime nada vale para o criminoso...* escrita por Sylvio Terra, chefe do gabinete antropométrico do Rio de Janeiro e delegado de polícia.

O criminoso nato

Neste sentido, acreditamos que é necessário observar que a constituição do aparelhamento policial deste período foi muito influenciada pela noção de criminoso. Embora, policial e crime não devessem ser interpretados como diferentes lados de uma mesma moeda, observamos que as mudanças de concepção relacionadas a um deles, interferem na idéia em relação ao outro. Neste caso, a “Escola determinista” teve uma grande importância na constituição e percepção de algumas noções fundamentais para os tipos de textos publicados na *X-9*, como *crime*, *criminoso*, *detetive* e *policial*. Sobre este tema, seria necessário recuarmos um pouco para compreender a formação discursiva relativa ao período estudado.

Desde o final do século XIX até a década de 1950, a influência das teorias de Lombroso, Garofalo e Ferri tiveram presença marcada nas modificações sofridas no

entendimento do crime, da justiça e do policiamento. A “escola determinista”⁸⁰, ou ainda “escola positivista” ou “italiana”, teve um grande avanço quando as idéias da “escola clássica”⁸¹ começaram a ser questionadas. A “escola determinista” teve grande importância no Brasil, sobretudo no período que compreendeu 1930 a 1950, embora existissem outras linhas de pensamento que concorriam com as teorias deterministas, principalmente relativas à sociologia francesa e à psicologia. Mesmo após a “escola determinista” ter sido criticada e invalidada na Europa, é possível perceber certas continuidades no Brasil.

Com base nesta influência surgiu, no Brasil, a noção de *criminoso nato*, a qual parece se adequar ao imaginário social brasileiro. A idéia de separação da sociedade entre indivíduos criminosos e não criminosos fez desta noção um elemento de permanência dos pressupostos deterministas. A popularidade dessa idéia percorreu o caminho europeu tendo como principais representantes Garofalo, Ferri e Lombroso e, no caso do Brasil, esteve presente nos trabalhos de criminologia de Clóvis Beviláqua e Afrânio Peixoto, passando para os textos literários e de cultura de massa, os quais foram responsáveis pela popularização do termo e pela conseqüente adesão deste no imaginário social brasileiro. O fato reside no postulado de que:

Lombroso tornou-se famoso por defender a teoria que ficou popularmente conhecida como a do “criminoso nato”, expressão que na realidade foi criada por Ferri. Ao partir do pressuposto de que os comportamentos são biologicamente determinados, e ao basear suas afirmações em grande quantidade de dados antropométricos, Lombroso construiu uma teoria evolucionista na qual os criminosos aparecem como tipos atávicos, ou seja, como indivíduos que reproduzem física e mentalmente

⁸⁰ Conforme Cancelli, a escola determinista teve quatro atribuições em relação a idéia de crime: 1) esta linha de explicação teve seu foco voltado para o indivíduo criminoso, com a pretensão de antever o crime; 2) a diferença entre indivíduos criminosos e não criminosos seria composta por características bio-antropológicas. Neste sentido, as pessoas que cometiam crimes tinham predisposição para tal ato; 3) as características bio-antropológicas e/ou o meio social determinavam as características dos indivíduos; 4) nas questões referentes ao método, observamos a relação com as ciências naturais, o que nos remete a influência do positivismo e do empirismo. Conf. CANCELLI, Elizabeth. **Mundos da Violência: a polícia na Era Vargas**. Brasília: UNB, 1994, p. 28.

⁸¹ Conforme Cancelli, é possível traçar um mapa geral da “escola clássica”: 1) os determinantes para comportamentos que quebrem a norma são de origem social, motivo pelo qual todos os indivíduos podem cometer crimes; 2) sendo assim o objeto central das reflexões encontra-se no fato e não no indivíduo; 3) pela percepção entre o indivíduo e sociedade resulta a noção de pena, fundada pela “penalogia”, que a partir deste envolvimento trata o desvio; 4) esta criminologia trata então dos processos de reação ao crime, pois compreende o crime apenas quando a ação rompe os contratos sociais; 5) como as noções de crime provêm da própria sociedade, a Escola Clássica não tinha valorização negativa do desviado, já que os crimes eram resultados sociais. Ver CANCELLI, *ibid.* p. 27-28.

características primitivas do homem. Sendo o atavismo tanto físico quanto mental, poder-se-ia identificar, valendo-se de sinais anatômicos, aqueles indivíduos que estariam hereditariamente destinados ao crime.⁸²

Esta teoria foi propalada, além das formas acima mencionadas, por grandes congressos de antropologia criminal, que ocorreram do final do século XIX ao início do XX, na Europa. Em praticamente toda a América Latina houve uma ampla utilização da “escola determinista”. Observamos a utilização destas idéias em textos publicados na revista *X-9*, entre os anos de 1941 a 1943, na seção *Quando chega a técnica policial... o crime nada vale para o criminoso...* Estes textos estavam sob a direção de Sylvio Terra, delegado no Rio de Janeiro que

chegou à polícia em 1915 como “agente” do Corpo de Segurança Pública, atuou como comissário na 4ª Delegacia Auxiliar e, quando esta foi substituída pela Diretoria Geral de Investigações, ocupou a direção da Seção de Segurança Pessoal, subordinado à chefia de César Garcez. Em 1927, quando investigador da 4ª, teve seu nome associado à prisão de Febrônio Indio do Brasil, o que lhe valeria celebrar-se como um policial de “talento” que sabia manejar conhecimentos e métodos investigativos. [...] à seção dirigida por Terra, deveria dedicar-se à sindicância de crimes e a levantamentos de “antecedentes” de criminosos procurados por todo o território nacional.⁸³

Sylvio Terra também escreveu três livros e participava da redação de outras revistas sobre o processo policial⁸⁴. A função ocupada por Sylvio Terra demonstrava

⁸² ALVAREZ, Marcos César. A criminologia no Brasil ou como tratar desigualmente os desiguais. **Dados**, 2002, vol.45, no.4, p. 674.

⁸³ CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Os domínios da experiência, da ciência e da lei: os manuais da Polícia Civil do Distrito Federal, 1930-1942. In.: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 12, n. 22, 1998, p. 11. No que diz respeito a Febrônio Indio do Brasil, segundo Marcos Bretas “já tinha diversas passagens pela polícia, por diversos delitos pequenos, quando foi preso em 1927, acusado pelo estrangulamento do menor Alamiro José Ribeiro. Ao longo da investigação foram se acumulando os detalhes de diversos crimes que envolviam violência homossexual e satanismo, a partir de um livro que Febrônio publicara, chamado *As revelações do príncipe do fogo*. No julgamento, Febrônio foi considerado louco e internado no Manicômio Judiciário, onde permaneceu até sua morte, mais de cinquenta anos depois.” Cf. BRETAS, Marcos Luiz. Velhacos, gatunos e assassinos. In.: **Nossa história**, Ano 3, nº 35, set 2006, p. 22. Este caso ficou conhecido como sendo o do primeiro réu inimputável da história do direito brasileiro.

⁸⁴ “Entre 1939 e 1940, Sylvio Terra publicou três importantes volumes dedicados ao ensino da prática e da organização policial: *Polícia, lei e cultura* (em co-autoria com Pedro Maccord, 1939), *A polícia e a defesa social - curso para detetives, comissários de polícia e escrivães* (1939) e *Regulamento e organização policial do Rio* (1940). No final dos anos 40 a “experiência” de Terra seria utilizada na coluna do periódico policial *Polícia em Foco*, onde histórias da instituição eram contadas através de biografias de “policiais ilustres” narradas a partir da voz e da versão autorizada de um dos seus mais antigos policiais” Cf. CUNHA, op. cit..., p. 13.

sua importância como policial, mas foi por outros caminhos que o diretor da seção de crônicas policiais da *X-9* ficou conhecido. O olhar que Terra lançava sobre o crime continha os elementos básicos da criminologia no Brasil e, talvez na América Latina como um todo, uma relação entre permanência e rupturas com as idéias importadas da Europa e dos Estados Unidos, que resultavam na “profilaxia social” entendendo a questão policial como um processo médico/psiquiátrico. Conforme as idéias de Terra, o policial agiria diretamente na coletividade e na nação e “purificaria” a sociedade “livrando-a do *vírus* nefasto de agentes de toda a espécie, que pretendem a subversão da ordem pública”⁸⁵. Nos textos publicados na *X-9*, a idéia de medicalização do crime foi tão presente que Terra chegou a comparar textualmente a função de investigador à de médico:

Um investigador criminal, versado em psicanálise, há de possuir as mesmas qualidades de médico psicanalista, no que toca a aplicabilidade do assunto.

Para tanto, há que ser um médico muito habituado com os nevropatas, muito prudente, cauteloso, conhecedor da fragilidade do espírito destes pacientes, possuidor de fino trato e cultura que saiba ver o que se lhe não diz e só dizer, com a mais escrupulosa diplomacia, aquilo que se pode dizer, sem prejudicar o doente. Não é fácil preencher esses requisitos - adianta Franco da Rocha.⁸⁶

O que impressiona na fala de Terra encontra-se no fato deste autorizar o trabalho policial por meio de outros saberes, e no caso saberes que acarretam poderes bem precisos. O discurso médico psiquiátrico lido desta maneira produz uma dissociação entre a o criminoso e a pessoa comum, o que parece outra forma de inventar o *criminoso nato*, sendo valorizadas as características mentais, ou melhor, os *defeitos* mentais do paciente em relação aos atavismos lombrosianos. No entanto, o resultado parece bastante semelhante. A questão fica mais clara no decorrer do texto de Terra, no qual o delegado utiliza Franco da Rocha⁸⁷ para refletir sobre a importância do médico no tratamento do paciente, pois este penetraria na personalidade do doente, entrando em conflito com “forças afetivas”. Segundo ele,

⁸⁵ TERRA, Sylvio. 1939. A polícia e a defesa social. Rio de Janeiro, Gráfica Guarany. Apud CUNHA, id, p.1.

⁸⁶ TERRA, Sylvio. Quando chega a técnica policial... o crime nada vale para o criminoso... A teoria e a prática na investigação. In.: *X-9*. ano II, nº 38, dez de 1942, p.53.

⁸⁷ Franco da Rocha foi o médico responsável pela construção do Hospital psiquiátrico Juqueri e autor do livro *A doutrina de Freud*.

Isso acontece, também, com a investigação criminal, em que o técnico necessita de uma habilidade excepcional para penetrar na rede das paixões do criminoso, no âmago da sua alma, porquê ali estão a causa, o motivo do crime, e a sua elucidação integral.

Tal como sucede com o enfermo, o criminoso guarda consigo o motivo, por meio do qual permitiu que a paixão, ganhando volume na consciência, por ela fosse admitida, ao invés de, com a censura, recalcar-se. É como na paranóia em que a inconsciência passa a dominar a consciência. Admitido o delito, urge escondê-lo, e será a investigação que terá de desvendá-lo, e isto só ficará evidenciado, quando lograr o técnico, pela ciência própria, atingir a alma do criminoso.⁸⁸

Esse elemento começou a aparecer no discurso de Terra – o detalhe – foi uma característica do paradigma científico que teve início no século XIX e que tinha a identificação por meio de sinais, pistas e deslizes como a base para o seu desenvolvimento. Mas antes de darmos continuidade a esta idéia, observemos que o discurso psicanalítico influenciou em muito o autor. O crime importava menos que o criminoso e as condições sociais do criminoso não apareciam em nenhum momento. Entretanto, em outro texto, Terra revelou uma grande preocupação com o meio social. Em uma discussão sobre crime organizado, o criminalista nos forneceu uma concepção que poderíamos dizer ser paradoxal à oferecida pelo texto anteriormente citado.

Não temos aqui quadrilhas assaltadoras de bancos; não temos bandos armados com a decidida deliberação de atacar e roubar a qualquer preço; não temos facínoras armados de metralhadoras, **senão pobres diabos desambientados, mais fruto da ignorância e do desamparo do que mesmo de taras comprometedoras; fruto da falta de ensino, fruto do desinteresse social, crias dos morros e das favelas lúgubres e pestilentas, onde grassa a peste branca, a fome, o desespero e a miséria mais corrosiva.** Examinemos atentamente os "Carnes-Secas" e havemos de chegar à conclusão de que lhes falta físico, ferocidade criminosa, imaginação, inteligência, brio profissional, porque na realidade não são criminosos de sangue, senão heróis falhados de um processo de glorificação que corre por conta da imprensa e da polícia, porque ambas constroem com o sensacionalismo habitual a auréola dentro da qual acabam os míseros por se acreditar, efetivamente, grandes personagens, "bambas" de verdade, glórias autênticas, quando são apenas molambos servindo de matéria-prima para a construção de discutíveis e funestas reputações profissionais, em ambos os campos, o publicitário e o repressivo.⁸⁹

⁸⁸ TERRA, Sylvio. Quando chega a... op. cit., p. 53.

⁸⁹ TERRA, Sylvio. "Criminalidade incipiente e juventude desamparada", Arquivos do Departamento Federal de Segurança Pública, Rio de Janeiro, v. XI, ano VI, n. 23, 1951, p. 35-41.

Este texto foi publicado em 1951, época na qual os paradigmas policiais estavam em um momento de deslocamento, oscilando entre a presença da escola italiana (em uma continuidade) e a influência de concepções policiais oriundas da Guerra Fria. A constituição destas duas modelagens em uma terceira, a brasileira, fez da interpretação policial um conjunto de reafirmações de imaginários de época, que representavam o brasileiro como indolente, preguiçoso, pouco afeito a regras e, principalmente, sem amparo social. Segundo Terra, nossos “carnes secas”, não tinham a especialização dos grupos de bandidos profissionais, como a máfia ou as gangues dos Estados Unidos, pois

O problema não é dos mais pesados, nem oferece a resistência que muitos supõem, antes a própria índole do nosso povo, inclusive do povo humilde das favelas concorre, concorrerá mesmo, para o ajustamento das consciências tresvairadas. [...] “Zé da Ilha”, há pouco massacrado, foi um produto típico. Deram-lhe fama de valente, e ele acreditou-se realmente um valente [...]. Crime primário, desorganizado, e turbulento, antes dispersivo do que homoganeamente coordenado [...]. Neste fato, na convivência de péssimos meios e no desamparo da infância está a gênese criminal carioca.⁹⁰

Mais uma vez pudemos observar o discurso de um imaginário de época, dentro de divisões que imperavam em meados do século XX. Apesar da cidade do Rio de Janeiro, na década de 50, apresentar índices de homicídios que ultrapassavam a de muitas cidades do *primeiro mundo*, nossa população seria incapaz de organizar o crime, pois aqui reinariam outras formas de convivência menos profissionalizadas. Nossa índole pacata deveria apenas ser domesticada, afinal as figuras criminosas da primeira metade do XX identificavam-se com duas formações sociais: os malandros e a pobreza. Não tivemos *Al Capones* e sim *Zés da Ilha*.

Esses elementos poderiam nos levar a acreditar que a constituição do aparato policial brasileiro, durante os anos de 1940 a 1950, fosse mais complacente com a população, afinal ela era composta por indivíduos pouco educados, que necessitavam mais de auxílio do Estado do que do porrete. Entretanto, as

Grifo nosso. Carne-Seca era um bandido do período. A expressão, no plural, remete a um tom de ironia quanto a “qualidade” de nossos contraventores.

⁹⁰ Id.

características policiais destas décadas diferiam muito de seus discursos ou, pelo menos, viviam em um paradoxo no qual o resultado foi sempre o mesmo: *temos índole boa, não sabemos nos organizar, temos de atingir os grupos que têm capacidade de organização e sua índole é questionável*. Assim o objeto policial começou a temer o movimento operário e, principalmente, o comunismo. Embora não fosse possível esquecer que esta movimentação para a “criminalização” de hábitos políticos se deveu, também, às lutas no campo cultural e político além, de um imenso aparato imperialista norte-americano, do qual X-9 fazia parte. As contradições encontravam-se na própria revista, como nos indicou uma crônica de Terra, de 1943, denominada *A luta contra os “amigos do alheio”*, em que ele descrevia o processo de profissionalização de *malfeitores* no Brasil e como a população deveria agir em relação a esses grupos, pois

as pessoas convenientemente avisadas e prevenidas anulam e neutralizam a maioria da ação desses criminosos, que, não encontrando ambiente propício para ‘operar’ se afastam[...] É falso sentimentalismo qualquer pena que se possa nutrir por esta gente, com o malefício duplo isto é, para a coletividade e para o próprio indivíduo, que assim se inspira para novos cometimentos criminosos.⁹¹

Na opinião de Terra, a população deveria auxiliar na luta contra o crime, não deixando que ele acontecesse. Neste texto publicado na X-9, o discurso aponta para a construção de um mundo do crime, de um espaço extra-social ou pelo menos um lugar que se aproveitaria das falhas do Estado para constituir lugares que por excelência seriam espaços de criminalidade. A própria expressão amigos do alheio indicava, para além dos momentos de distração, uma posição temporal e espacial imprecisa que marcava um sentimento de insegurança e induzia o leitor ao medo, além de definir tipos sociais, mais ou menos consolidados no imaginário como: punquistas, escrocs, ventanistas (que entravam pela janela do banheiro). Estes criminosos descritos com precisão profissional, que os ligaria a um tipo social mais amplo: o malandro, alvo das medidas da “profilaxia”. O malandro foi uma figura social complexa que se fundiu ao imaginário brasileiro. Suas representações variavam entre o malandro do morro e o do asfalto.

⁹¹ TERRA, Sylvio. Quando chega a técnica policial... o crime nada vale para o criminoso... A luta contra os “amigos do alheio”. In.: X-9. ano II, nº 31, set de 1942, p.71-72.

"malandro-de-morro" é representado como um personagem talentoso, cuja vida se desenrola principalmente na sua favela, e que pouco desce ao asfalto. Tem com o tipo-matriz do malandro a semelhança de estilo de vida, mas aparece fundido com outro tipo social, o "boêmio", um rótulo antes aplicado aos egressos da classe média e do asfalto, freqüentadores dos cabarés musicais e da vida noturna da Lapa. O "malandro de morro" é definido, assim, como "da orgia": ócio, dinheiro fácil, sedução, mulheres, brigas, "ganhos", bebida, o que é considerado "natural". A ele é assimilado, algumas vezes, um certo tipo de banditismo urbano, o do "descuidista", do "punguista", do pequeno dono de uma "boca-de-fumo" e do "contraventor", do "bicheiro", mas na favela ainda haveria resistência em confundi-lo simplesmente com o "ladrão" ou com o "bandido"(...) ⁹²

Embora Misse nos indique que o malandro deve ser problematizado dentro de uma variante em relação ao valente ⁹³, pois este era ligado às práticas violentas de proteção de bocas de fumo, enquanto o malandro assemelhava-se ao que Terra nomeou como amigos do alheio. Contudo, não podemos afirmar que um tipo não se identifique no outro quando nos referimos ao imaginário sobre estes grupos. E principalmente que esta imagem não influencie a leitura dos romances policiais da X-9, pois palavras como punguista e scrocs eram usuais na revista, em contos dos mais diversos. E a função destes personagens geralmente era a de informantes, que ligavam o detetive ao criminoso, fornecendo pistas, depois de uma boa prensa do detetive ou pagamento pelas informações. Retornaremos a este assunto mais a frente.

A partir 1950, o malandro foi removido dos textos policiais e jurídicos, para se manter apenas nas representações artístico-musicais. Neste período, a entrada dos saberes criminais franceses, ingleses e norte-americanos re-significaram a forma de trato do crime. A polícia política e certas práticas pouco ortodoxas passaram a ser de praxe da polícia no Brasil, graças a um "intercâmbio cultural" entre a polícia brasileira e o FBI. Huggins diz que "O propósito fundamental da ajuda dos Estados Unidos às polícias latino-americanas foi o de atuar como mecanismo para controlar os sistemas de segurança interna dos países beneficiários e não o de fomentar a

⁹² MISSE, Michel. Tradições do banditismo urbano no Rio: invenção ou acumulação social. in: **Revista Semear**, nº 6, 2002 disponível em <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_15.html>. Acesso em março de 2007.

⁹³ Id.

difusão da democracia.⁹⁴ Este modelo policial, no entanto, apresenta problemas como a formação de grupos de extermínio.

O “esquadrão da morte” secreto de Kruel pode assinalar o início de uma nova degenerescência desses grupos “informais” oriundos do aparelho policial formal [...]. Esta atividade dos esquadrões da morte estava em pleno florescimento no Brasil, no momento em que os Estados Unidos ali ampliavam seu programa de treinamento oficial [...]. Os registros demonstram que, ao invés de reprimir os esquadrões da morte, alguns consultores de segurança pública norte-americanos de fato cooperaram com membros do governo brasileiro e com policiais locais envolvidos com esquadrões da morte. A ajuda policial norte-americana dava sustentação à degenerescência do sistema policial brasileiro.⁹⁵

Foi firmada uma série de acordos entre Brasil e Estados Unidos e o DOPS permitiu que a embaixada norte-americana tivesse acesso aos seus arquivos. Além disso, houve uma impressionante modificação nos processo de formação dos chefes de polícia que foram convidados a fazer treinamentos no FBI. O aparato policial estava apoiado ainda pela Lei de Segurança Nacional que oferecia certos privilégios a alguns grupos policiais. As mudanças foram tão intensas que refletiram até mesmo na *X-9*, a qual trocou as crônicas de Sylvio Terra pelas memórias de Dr. Locard⁹⁶, criminalista e chefe de polícia de Lyon, que estreou na primeira quinzena da edição de Janeiro de 1952. Mas ao que parece não obteve sucesso, pois em setembro do mesmo ano, não apareceu mais na revista. Em seu lugar, e presente por mais tempo, foi criada uma seção na contracapa chamada *A ciência contra o crime*, as quais mostravam o avanço da ciência criminal. Algumas dessas histórias lembravam

⁹⁴ HUGGINS, Martha K. **Polícia e Política: relações Estados Unidos/América Latina**. São Paulo: Cortez, 1998, p. 22.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 114-155. Podemos evidenciar ainda a opinião de Rosa del Olmo, que não difere de Huggins. Segundo esta autora, após a Segunda Guerra o panorama criminológico se alterou. A América Latina sofreu com a política criminal, onde o importante era a defesa social. “As próprias características do subdesenvolvimento na América Latina, [...] assim como a situação política da época, levaram a que se propiciasse o controle continental do delito com a assistência e eficácia técnica norte-americanas. Ao mesmo tempo, importavam-se os últimos temas da moda nas sociedades científicas européias, ainda que, em muitas ocasiões, apenas para formar parte do discurso acadêmico nos respectivos países. Mas, pouco a pouco, a contribuição norte-americana seria direcionada para um aspecto particular: o controle direto e eficaz do delito. Os Estados Unidos, com sua tradição pragmática, se encarregariam do técnico, do prático; isto é, de organizar os corpos policiais do hemisfério.” Cf. OLMO, Rosa del. **A América Latina e a sua criminologia**: Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 217.

⁹⁶ Locard foi um dos criminalistas que influenciou a escola carioca de criminalística, além de ser citado várias vezes por Terra. Teve vários textos editados no Rio de Janeiro, inclusive pelo boletim da polícia.

ilustrações de retratos falados e sempre traziam processos de investigação. Na contracapa da primeira quinzena de setembro de 1952, a revista publicou uma peça, que pareceu mais publicitária que informativa, mostrando o quanto o B.I.F. (FBI) era equipado no que tangia ao combate ao crime (figura 03). O departamento americano já era velho conhecido do leitor de X-9, principalmente no que dizia respeito à personagem de contos policiais, mas desta vez, a revista fazia uma propaganda institucional, de um método que estava sendo, se não empregado no Brasil pelo menos sonhado pelos nossos policiais. Método este que ligava o trabalho do detetive, ao indício, à pista e, principalmente, às coleções que a criminalística forense criava para conseguir prender os novos criminosos cada vez mais espertos.



X-9, Setembro de 1952, 1ª quinzena – contra capa.

Figura 03

O cenário e a X-9

Durante a década de 1930, o Brasil iniciou um processo de modernização estrutural, no qual intensificaram-se os núcleos urbanos que também passaram a ser utilizados como pontos de administração da união. Se por um lado os mecanismos varguistas, principalmente os do Estado Novo, constituíram um modelo de governo autoritário, por outro lado, estes mesmos instrumentos foram responsáveis, por assim dizer, pela urbanização da esfera governamental/administrativa. No encaixe destas modificações constituíram-se, também, novos grupos sociais dentro do espaço das cidades. Neste contexto, a camada média representa um importante grupo de pressão, considerada mais tarde pela historiografia um dos fatores decisivos para a Revolução de 1930. A massa dos trabalhadores urbanos também cresceu, gerando novas necessidades e, a partir destas, visualizamos o aparecimento de um *mercado de bens simbólicos e culturais* que de 1930 até meados de 1960, foi se formando e se solidificando. Dentro deste, os meios de *comunicação de massa* sofreram um aumento de grandes proporções.. Com o *desenvolvimentismo* de JK a intensificação deste fenômeno se tornou mais representativa, pois a esta altura, a constituição das estruturas político/administrativas carregavam não mais o autoritarismo do Estado Novo, mas sim, a democracia dos anos 50⁹⁷.

O aumento do fenômeno urbano causou o problema do reconhecimento dos atores sociais, dos *comportamentos desviantes* ou, se preferirmos, da criminalidade e *criminalização* de determinados hábitos. Estes elementos tornaram-se assuntos da pauta dos meios de comunicação. A imprensa criminal e as notícias policiais ocupavam cada vez mais espaço e com elas apareceram as revistas especializadas em narrativas policiais – *casos verdade* ou romances policiais – desembocando em bancas de jornal e casas de todo o Brasil.

Tanto contos policiais como *casos verdade* sobre crimes cometidos nos EUA eram veiculados em revistas. Ambos tiveram um papel fundamental na percepção das mudanças sociais do período, pois “todas estas narrativas contam a história sem

⁹⁷ Sobre a estrutura democrática dos anos 50, ver COSTA, Paulo Roberto Neves. **Democracia nos anos 50: burguesia comercial, corporativismo e parlamento**. São Paulo: HUCITEC, 1998.

senhores, povoada de acontecimentos frenéticos e autônomos, uma história abaixo do poder e que vem chocar-se com a lei.”⁹⁸

Neste sentido, os textos veiculados na revista *X-9* ganharam outro *status*. De mero entretenimento poderiam ser compreendidos como representações de um imaginário social do poder. Legitimadores da ordem vigente, os contos e as novelas policiais, veiculados nas revistas produziram símbolos e mitos para nomear os novos atores sociais, que emergiam em meio ao processo de modernização que vivia o Brasil no período de 1930 a 1960. Inseriam novos anteparos à *imaginação social* estabelecendo lugares e espaços para a cidade e, ainda, criando um catálogo mínimo de relações sociais possíveis aos leitores.

Em 1941, o Brasil viveu o Estado Novo, que por sua vez construiu a imagem do *homem novo*; neste contexto surgiu a revista *X-9* e durante muitos anos este periódico fez parte da vida de muitos brasileiros, levando diferentes emoções aos ávidos leitores e não deixando, décadas depois, quase nenhum rastro de sua existência. A “vida” da revista foi longa em relação à maioria das revistas de contos policiais, mistério e ficção científica; entretanto, instituição nenhuma a considerou digna de constar nos arquivos que guardam a memória do país. Dessa forma, os primeiros onze números não foram encontrados. Nosso ponto de início se deu, portanto, a partir da revista número 12 publicada em novembro de 1941, na segunda quinzena do mês, pois este exemplar foi o primeiro que encontramos. Este era composto de noventa e seis páginas e trazia uma imagem singular em sua capa: uma bizarra composição ambientada em um quarto onde eram visualizadas duas sombras que se erguiam sobre o corpo de uma mulher deitada ao chão, dando a impressão de estar desmaiada (figura 04). O colorido faria os olhos que fitassem a capa da revista percorrer a profundidade da imagem e encontrar uma cabeça decepada e, cuidadosamente, posta a observar a mulher que ali se encontrava estirada ao chão. O forte jogo de cores associado ao significado da imagem deveria indicar a que veio a revista, assim como deveria chamar a atenção de quem fosse comprar um jornal ou do jovem que procurasse um *gibi*.

⁹⁸ FOUCAULT, Michel. **Eu Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...** um caso de parricídio do século XIX. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 216.



X-9, novembro de 1941, segunda quinzena - capa.

Figura 04

Ao abrir a revista, o leitor encontrava um sumário diversificado em preto com alguns detalhes em vermelho, o que provavelmente, havia sido desenvolvido para chamar mais atenção, embora devesse ter sido uma técnica cara e trabalhosa, pois nos anos seguintes os sumários, assim como o restante da publicação com exceção da capa, foram publicados somente em P&B.

Na revista nº 12 (figura 04) o conto anunciado em capa, “O crime musicado”, aparecia sem autor, um conto anônimo. Este tipo de prática não podia ser

considerado incomum, pois vários periódicos do período apresentaram um ou outro conto sem indicação de autoria. No entanto, a grande maioria dos contos e novelas da *X-9* trazia o nome do autor estampado no início ou no final das histórias. É difícil precisar se as ausências de autores eram propositais ou simples erros de impressão, afinal vários grupos organizados da sociedade civil eram contra este tipo de publicação e a *X-9* encabeçava a lista de boa parte destes grupos. Isto gerava a necessidade de construir estratégias editoriais. Uma delas era inserir um tom moralista na revista, tentando demonstrar o quanto ela poderia ser importante para a constituição de exemplos aos leitores já que tinham como lema (sempre que possível) que o crime não compensa. Como uma forma de justificativa moral, a *X-9* transformou-se em um veículo de informação sobre os métodos policiais, como vimos no capítulo anterior. O outro fator para construir este elemento foi a transformação dos indivíduos criminosos em tipos bestiais, orgânicos e, principalmente, desumanizados. Essas representações iam de encontro ao imaginário social consolidado na maior parte do mundo ocidental e os romances policiais, veiculados em revistas e no cinema, fortaleciam tal elemento simbólico.

Outra questão importante observada na *X-9* referiu-se aos cenários nos quais eram ambientados os contos. Na mesma revista, tínhamos contos envolvendo as altas rodas e *nigth clubs*, regiões diversas como cidade e campo e personagens socialmente distintos como ricos e pobres, civis e militares. Pareceu-nos que a *X-9* (e provavelmente outras revistas do gênero) tentava demonstrar que o crime e a criminalidade aconteciam em qualquer lugar, a qualquer hora e com qualquer pessoa.

Observamos ainda outros aspectos da revista. Ao manuseá-la, o leitor encontraria uma série de elementos que definiria a maneira pela qual seus olhos seguiriam. Diferentemente dos romances folhetins ou das crônicas policiais que se postam ao olhar do leitor sem um roteiro ou objetivos prévios⁹⁹, as revistas contêm certos dispositivos que indicam ao leitor um roteiro a ser seguido. Além disso, os leitores da *X-9*, provavelmente, não buscavam compreender assuntos relacionados à política ou à economia, mas acima de tudo, procuravam lazer em suas páginas e, neste processo, a forma como a revista era apresentada ao público interferia na

⁹⁹ Afinal os jornais se prestam, primeiramente, ao objetivo de informar. O entretenimento neste meio de comunicação nasceu na tentativa de aumentar as vendas. Cf. Meyer, op cit...57.

leitura da mesma. O primeiro ponto de análise, portanto, seria a forma, que comportava três características: o suporte, o efeito literário e o formato tipográfico.

Os sumários

Os sumários geralmente representam uma das primeiras regulamentações de sentido propostas por dispositivos culturais que se baseiam em leitura e são organizados em seções ou conjuntos. Os sumários ligam o leitor às páginas subseqüentes e neles se encontram o que os responsáveis pelo dispositivo haviam planejado para o ato de leitura, já que indica a ordem sugerida para o leitor. Compostos de seqüências, sinopses e elementos gráficos, os sumários preparavam o leitor da *X-9* para entrar em um mundo, no qual diferentes sentimentos materializavam-se.

Durante os anos de publicação da *X-9*, houve vários modelos de sumários, alguns mais elaborados e outros mais simples. A constituição deles nos forneceu indícios importantes no que se referiu à importância que a revista dava a contos e novelas, assim como a determinadas seções em detrimento de outras e até mesmo aos autores. Observamos dois modelos de sumários.

OCTUBRO 1948 1ª QUINZENA		X-9		ANO VIII NÚMERO 170	
		ERRATUM: COSTA RIVKATUBO Em outubro de 1948, pág. 114		CURTIDA - Paraná	
í N D I C E					
A grande novela histórica:					
O LADRÃO DE TEBAS					
Aventura emocionante no Egito dos faraós pág. 4					
QUANDO A CONSCIÊNCIA FALA					
Momento de grande emoção numa redação de jornal pág. 19					
O SUICÍDIO SIMULADO					
Curioso caso policial registra de mistério pág. 25					
O DOTE					
Apresentando um magnífico trabalho de Guy de Maupassant na pág. 27					
O BOOMERANG DO ÓDIO					
Três de um conto transbordante de raízes pág. 31					
O "GENTLEMAN" LEGIONÁRIO					
A história dramática de um inglês narrada pelo famoso George pág. 40					
O MOCINHO					
Um filme de Hollywood, à margem das lutas dos estúdios pág. 50					
MAMAE E PAPAI SE ADORAM					
Cenas de uma tragédia doméstica pág. 55					
DINHEIRO QUEIMADO					
Um terrível caso de condescendência pág. 57					
O SHERLOCK DO TREM SUBTERRÂNEO					
Uma misteriosa aventura policial pág. 59					
O AGENTE SECRETO X-9					
Em "Bulldozer ou Assassino?" pág. 61					
TRES NOVOS ENIGMAS DETECTIVESCOS					
LISTA DOS PREMIADOS					
VARIEDADES POLICIAIS					
— OS ENFORCADORES DE MONTANA pág. 10					
— PROMESSA TRÁGICA pág. 41					
— O FREIO DOS INDICADORES pág. 51					
— JERARQUIA COMPLICADA pág. 55					
— A ÚLTIMA EXECUÇÃO DO BRASIL pág. 60					
— O CONTRAVENTOR ALADO pág. 6					
<p>Redação • administração: Rua Bathencourt de Silva, 21, 1º andar — Rio de Janeiro, Tel. 20-7260. Direção de ROBERTO MARINHO — gerente, RICHARDE TAVARES — secretário, DALMA SAMPÃO — Representante em Portugal e Colômbia, Livraria Lottia Editora (Rio). Preço para Portugal: 1 Escudo. Sucursal de São Paulo: Rua Senador Folio n.º 785, 6º andar — S. Paulo — Capital.</p> <p>Número avulso: Cr\$ 2,00 Anúncios: Anual: Cr\$ 60,00 Semestral: Cr\$ 30,00</p> <p>Número atrasado: Cr\$ 2,50 •</p>					

X-9, outubro de 1948, primeira quinzena - sumário.

Figura 05

X-9		REVISTA QUINZINAL DE MISTÉRIOS	
		PREÇO PARA TODO O BRASIL — Cr\$ 2,00	
		JANEIRO DE 1957	
		ANO XVII 1ª QUINZENA N.º 369	
SUMÁRIO:			
— NO LIMAR DO INFERNO			
Sua luta pela sobrevivência fica dura demais. Além do fogo e da sede por que passou, corre ainda o risco de a mulher amada. Agora ele precisa de tudo quanto estiver ao seu redor para sobreviver. pág. 4			
— O TERCEIRO SÓCIO			
Apesar de ter a intenção de se retirar da sociedade, a Polícia Montada viu fugir o homem das suas mãos. pág. 13			
— ASSASSINATO NO CENTRAL PARK			
Quem interrompeu o crime de Mike Arque? Quem foi o crime? pág. 18			
— OS FILHOS DO SUICIDA			
A queda era sobre si, mas o resgate a valia. O pai, porém, não se abateu. pág. 25			
— MORTE NOS ASTROS			
Nascida dia e noite de alguém seria facilmente surpreendida o movimento astral. pág. 32			
— JOGO, MULHER E MORTE			
Ele contou os seus e, por fim, a vitória. Mas a sua vitória era outra. pág. 42			
— OS APÓSTOLOS DE JOHNNY			
Teria Johnny refletido sobre a dor de sua vida, no momento em que se sentiu ao volante do carro? pág. 55			
— A GENÉSE DA MORTE			
O sistema de John, que a vitória se apresenta em contradição a sua vida. pág. 58			
<p>No próximo número:</p> <p>Dez horas para morrer</p> <p>novela de suspense</p>			

X-9, janeiro de 1957, segunda quinzena - sumário.

Figura 06

No sumário de 1948 (figura 05), um dos modelos mais comuns de divisão da revista. A novela de capa (O ladrão de Tebas) recebia destaque, como demonstram as letras maiores e o elemento iconográfico (leão). Estes ícones tinham algum tipo de relação com a história e foram utilizados com recorrência na revista durante muitos anos, principalmente na década de 1940 e início de 1950. Conforme a figura 05, ainda pudemos observar como o sumário poderia servir de encaminhamento ao leitor, uma demonstração de como as revistas eram manuseadas.

No sumário de 1957 (figura 06), observamos que houve uma simplificação em relação ao de 1948 (figura 05), pois ele apareceu sem efeitos gráficos, de forma mais sintética e direta. Porém, um elemento sofreu uma mudança que o tornou mais específico e amplo: a referência da revista, posicionada no canto superior direito, que tomou um lugar de destaque. Esta artimanha gráfica era compreensível, pois a revista não era mais uma amadora, já que se encontrava no 17º ano e devia mostrar este movimento de profissionalização, que também acompanhou as capas e as seções, como veremos nos dois próximos tópicos. A revista oferecia índices de envelhecer com os leitores, de buscar manter-se viva entre os leitores que a liam quando jovens. No entanto, este processo reverteu-se da metade da década de 1950 para frente, com o relançamento de romances de personagens antigos e com a produção de novos interesses voltados a novos públicos. Além disso, no sumário era destacada, por meio de letras maiores, a novela do próximo número (Dez horas para morrer), uma tentativa de persuadir o leitor a comprar a próxima revista.

Os sumários também possibilitam a percepção de outros elementos como a intensificação dos medos; se as capas eram capazes de aglutinar curiosidade e medo, os sumários transformavam estas idéias em “realidade”, pois além de despertar estes efeitos, setorizavam os elementos prometidos, quer na capa, quer pela experiência de leitura. Por meio de sinopses ou chamadas curtas indicavam o caminho ao leitor e as referências gráficas trabalhavam os sentimentos. O ícone de um detetive ou de um leão relacionava os sentidos dos leitores àquilo que lhes aguardava na leitura da novela além de nos indicarem o tabu da morte. Praticamente todos os elementos iconográficos tinham relação com a morte ou perigos de morte, e por meio deles traçamos uma primeira observação sobre os medos do pós-guerra. Extraídas da parte superior do sumário, estas imagens denotam a impressionante permanência do tabu da morte, fornecendo ainda indícios

sobre os medos referentes ao período de publicação da revista. Representações de ossos, caveiras e da própria morte são intercaladas com as representações de imigrantes orientais e acidentes de carros. A figura 07 permite que visualizemos este movimento:



X-9, dezembro de 1948 – detalhe do sumário.



X-9, julho de 1950 – detalhe do sumário.



X-9, maio de 1950 – detalhe do sumário.



X-9, novembro de 1950 – detalhe do sumário.



X-9, novembro de 1948 – detalhe do sumário.

Figura 07

Nas imagens anteriores (figura 07), observamos a construção de elementos que definem certos medos, além das convencionais imagens de caveiras que durante séculos foram representações da morte e que foram trabalhadas por diversos historiadores. Nestas representações, as imagens estão relacionadas a determinados contos, sugerindo ao leitor que iniciasse a leitura por este texto específico e, como já mencionamos, a estimativa de tempo total de leitura da revista deveria ser de no máximo quinze dias, afinal a X-9 era quinzenal.

Nos primeiros dez anos da revista, os sumários tiveram um papel fundamental e eram apresentados conforme indicado anteriormente (figuras 05 e 06). Porém, a partir da década de 1950, houve mudanças no formato como o sumário era apresentado ao leitor. Pareceu-nos, entretanto, que essas mudanças estiveram mais relacionadas às justificativas de preço, já que em 1952 houve um aumento de custo, seguido de mudanças editoriais sensíveis e entre elas, os sumários.

Conforme essas mudanças, o termo *índice* foi alterado para *sumário*, por meio da comparação dos sumários de outubro de 1948 e janeiro de 1957 (figuras 05 e 06). Pareceu que os sumários a partir de 1952, indicavam outro uso dos editores. Muitas vezes, eles apareciam com seis divisões irregulares, como mostradas na X-9 de janeiro de 1957 (figura 06), que foram utilizadas de diferentes formas durante os anos de publicação da revista, entre as quais destacamos duas. Primeiramente, a utilização dos dois últimos quadros para propagandas internas e ou para referências à seção iniciada em 1957, denominada “suplemento amarelo do crime”, a qual teve um papel de destaque na revista como veremos no próximo tópico. O outro fator encontrou-se no uso de imagens de fundo (o que chamamos de marca d’água), destinado ao sumário. Em alguns números foram utilizadas técnicas de sombra que deixavam a página escura o suficiente para o leitor ser obrigado a se esforçar para ler os títulos e comentários dos contos e novelas (figura 08), um elemento fundamental na constituição do romance *noir*, o ambiente e a relação do leitor como espectador passivo dos acontecimentos.

Neste sentido, é possível compreender vários símbolos da construção da estética *noir*, entre eles as imagens representadas sempre em triangulações (ou mesmo em linhas) que ligavam a revista ao leitor. Eram elementos simples, mas que realizavam grandes diferenças, como armas desenhadas ou fotografadas em ângulos diretos, não mais apontados para os personagens, mas sim, para os leitores. Possibilitavam uma ligação simbólica entre o romance e o perigo, observada, por exemplo, no sumário da X-9 da primeira quinzena de 1952 (figura 08):

SETEMBRO DE 1952 (1ª QUINZENA) ANO XII • Nº 264	
— <i>A MORTE RONDA O MUSEU,</i> um emocionante mistério que vem do Oriente para envolver trágicamente um grupo de ocidentais....	pág. 4
— <i>O CRIME REINA EM FASTDRAW,</i> o drama aventuroso de um proscrito que volta à cidade de onde foi expulso.....	pág. 25
— <i>O CASO DE CLARA PHILLIPS,</i> as aventuras de uma mulher que procurava a notoriedade	pág. 35
— <i>CAMINHE PARA LESTE,</i> emocionante filme de espionagem na série "O Crime no Cinema".....	pág. 40
— <i>OS ESCORPIOES DO HAVAI,</i> rápido e intenso conto policial.....	pág. 49
— <i>A MOCA DA VITROLA,</i> um jovem detetive às voltas com um estranho mistério	pág. 51
— <i>NEM TÓDAS AS MULHERES SÃO TÓLAS</i> o drama de um inocente que mal se desmoravelmente para a cadeia-elétrica.....	pág. 56
— <i>O AGENTE SECRETO X-9</i> em emocionante e dramática aventura nas férias que tanto ambicionára.....	pág. 61
CURIOSIDADES	
— ALAMÔA.....	pág. 2
— NOTAS POLICIAIS.....	pág. 50
— O REVÓLVER.....	pág. 55
— A CIÊNCIA CONTRA O CRIME.....	pág. 68

X-9, setembro de 1952, primeira quinzena - sumário.

Figura 08

Outra característica dos sumários eram as sinopses que qualificavam os textos e que lidas hoje em seqüência parecem bastante repetitivas e o fato de que a

maior parte das revistas não apresentava os nomes dos autores dos contos nesta página. Duas questões advêm destas constatações. A primeira é definida pelo próprio suporte, pois as montagens das páginas respeitavam a tecnologia do período, na qual a publicação era montada a partir de páginas pré-formatadas e a inserção de títulos diferenciados já deveria ser complexa o suficiente para permitir inserir também os nomes de autores, além, de dificultar a correção. O outro ponto é que, embora houvesse um número de autores fixos, havia uma gama enorme de autores que eram publicados uma ou duas vezes. O número de páginas da revista variava entre setenta e cem, o que significava a necessidade de traduzir vários textos e, por conseguinte, diferentes escritores apareceriam, não gerando a necessidade de solidificar a imagem de um ou outro autor, pois eram os personagens e os enredos que ganhavam maior destaque. No caso da *X-9*, a revista deveria ganhar o *status* de “autora” ou pelo menos de detentora da propriedade. Deveria ser comum um leitor dizer “li um texto da *X-9*” ao invés de “li um texto de tal autor”. Durante os anos cinqüenta, percebemos nas fontes analisadas que diferentes artistas eram responsáveis pelos desenhos das histórias; porém poucos puderam ser identificados. Mais uma vez, o efeito de autoria foi reduzido.

As repetições chamaram a atenção e indicaram a prioridade que a revista fornecia aos textos. Este dispositivo poderia alterar o sentido dos textos, utilizando-se de operadores simbólicos e imaginários resumidos em palavras como: sensacional, curiosa, emocionante. Conjuntamente a estes, encontraram-se seqüências como história de crime, história policial, história de violência e terror. Assim, o leitor poderia ter suas sensações dirigidas antes mesmo de ler a novela ou conto.

Outro processo era a constituição das seções que ganhava maior ou menor espaço, conforme era novidade ou de acordo com a aceitação dos leitores. Estes expressavam seus interesses em cartas enviadas à revista e várias seções dependiam deste tipo de comunicação com o leitor.

As seções

Praticamente todas as revistas tendem a dividir suas publicações em partes, criando separações por semelhança, onde vários textos e assuntos são trazidos em um mesmo grupamento, ou separando elementos periódicos únicos. Na *X-9*, algumas seções ficaram tão conhecidas que se tornaram símbolos da revista. Estas divisões tiveram um papel fundamental na percepção dos leitores, uma vez que preparavam os sentidos para receberem determinada mensagem. A instauração de seções pode ser um importante elemento na configuração de uma revista, pois, nelas se encontra a materialização do sumário e com isto se torna um elemento importante na “autorização” e institucionalização de determinados códigos da revista; assim como, instaura uma ritualização para os leitores, que dão preferência a uma seção em detrimento de outra. O processo de construção de seções na *X-9* representou um elemento importante nos ritos de autorização que a revista produzia.

É importante observar que vários textos da *X-9* se pretendiam verdadeiros ou institucionalizados como fala de autoridades sobre estes assuntos, como crônicas de Sylvio Terra, por exemplo. Também podemos citar as seções: *As memórias do dr. Locard*, *Curiosidades do crime*, *Crimes curiosos*, *Tribunal de X-9*, *A polícia contra o crime* e, principalmente, *Suplemento amarelo do crime*. Todas estas seções tinham algo em comum, eram saberes que significavam a criminalidade e se pretendiam verdadeiros. Cada uma delas tinha sua funcionalidade, mas todas traziam elementos que popularizavam o crime e o combate a ele, nomeavam as ações e explicavam os processos que eram utilizados no combate a criminalidade.

Os romances policiais, em geral, têm relação com estes tipos de narrativas. Todorov comenta que a construção do gênero foi desenvolvida a partir de jogos de intertextualidade e simulação da verdade, chegando a gerar “romances policiais” sem romances, ou seja, apenas provas de crimes para que os leitores chegassem à conclusão sozinhos.¹⁰⁰ Estes elementos comprovam o desenvolvimento da lógica deste tipos de textos e o jogo estabelecido entre o texto e leitor. Na *X-9* houve uma seção denominada o *Tribunal de X-9*, uma versão deste tipo de *puzzle* policial, na qual eram publicados indícios de um crime em uma quinzena e a resolução na edição seguinte. Havia também um concurso, onde a revista oferecia um prêmio em dinheiro para aqueles que resolvessem o quebra-cabeça. Esta seção durou pouco

¹⁰⁰ TODOROV, op. cit... p. 98.

tempo e se não obteve o sucesso desejado pelos editores, ao menos criou um canal direto com a revista.

Podemos observar outros exemplos dessa relação de intertextualidade e simulação da verdade na *X-9*. A partir de 1950, teve início nas contracapas a seção *Assombrações*, uma quadrinização de casos sobrenaturais fornecidos pelos leitores, provavelmente muito popular, pois mesmo em fases de mudanças contínuas, ela permaneceu, sendo publicada algumas vezes nas duas contracapas. Esta seção era uma produção tipicamente nacional e as histórias pareciam mais com “causos” contados em forma de histórias em quadrinhos.

A idéia de correspondência entre leitores e a revista era tão presente na *X-9* que nos indica um entendimento de como era o funcionamento do dispositivo em relação aos leitores. Em julho de 1955, quando a revista encontrava-se bem estabelecida – diferentemente da década de 1970, na qual houve a queda de vendas de grande parte das revistas no Brasil – houve um conto que aludia a este caráter jocoso da relação entre cartas, leitores e a *X-9*. O conto em forma de carta apresentou-se da seguinte maneira:

Sr. Secretário da Revista X-9

Rio de Janeiro, DF

Prezado senhor

Estou lhe escrevendo porque ouvi falar de sua revista e desejo pedir seu conselho sobre uma coisa. Meus amigos dizem que eu devia ser escritor. Pelo menos escrevo cartas muito bem.

O que desejo agora, porém, é que me digam se eu devia ou não estar alarmado quanto estou.

O fato que vou relatar aconteceu realmente. Se desejam transformá-lo em uma novela policial, talvez eu pudesse colaborar com um dos redatores da revista. Tenho a história. Competiria a êle, apenas, escrevê-la.

Seja como fôr, o caso aconteceu nos Estados Unidos, em Brighton Beach. É uma praia de Brooklyn, como se sabe, depois de Coney Island.¹⁰¹

Desta maneira aparecia o conto, narrado como uma carta dirigida à redação e indicado, no sumário, como relato de uma testemunha em uma praia. A história lançada pelo autor introduz dois pontos importantes da revista: o primeiro referente à oportunidade de escrever algo baseado em uma história verdadeira e que uma

¹⁰¹ HERSHMAN, Morris. Carta a redação. In.: **X-9**, nº 331, julho de 1955, p. 44.

pessoa comum, que não se apresentava como leitora da revista, mas que havia ouvido falar desta, gostaria de narrar. Essa referência ao autor da carta demonstrava como o efeito verdade/ficção era um elemento fundamental ao romance policial. O segundo ponto de grande importância dizia respeito ao fato do escritor da carta, uma pessoa comum como já comentamos, indicar a revista como uma conselheira em assuntos policiais. A narrativa ambientada nos EUA não quebraria o efeito de produção dos contos da revista, pelo contrário, elevaria o *status* desta, pois, o autor havia manifestado sua preferência em relação a *X-9* como veículo para a transmissão de sua história.

Dando seqüência, o narrador iniciou uma descrição do dia em que estava escrevendo a carta, e conduziu o leitor a viajar pelas memórias deste dia. Contou o que fez naquela manhã, seu hábito de tomar banho em um lugar da praia e como eram as coisas por lá, ambientando o leitor em sua “aventura” policial. Relatou o narrador que, durante aquela manhã, seus amigos demoraram a chegar e por isto havia resolvido tomar banho de mar sozinho. Quando se encontrava na região da primeira bóia de sinalização, ouviu alguém gritar por socorro e logo depois viu duas pessoas seguindo em direção à praia, uma carregando a outra que parecia ter se afogado.

O narrador retornou à areia para acompanhar os salva-vidas tentarem reanimar o indivíduo que havia se afogado e fora trazido pelo outro, que também observava a tentativa de salvamento. Este, por ser considerado muito magro pelo autor da carta foi denominado de Varapau. Ao perceberem que o indivíduo que havia sido trazido da água não conseguiria sobreviver, nosso narrador se apresentou ao Varapau. A princípio o autor o chamou de herói, e este explicou como havia resgatado o rapaz que morrera, explicando que não o conhecia, mas havia percebido que ele estava com problemas. Mais tarde o narrador descobre que estava sendo observado durante toda a tarde e que o observador era o “herói” da manhã. Começou a identificar questões que havia deixado de lado, como o fato de ter ouvido o rapaz que morrera chamar por um nome. Demonstrou o narrador que já não tinha mais certeza de que o Varapau realmente havia salvado o rapaz afogado. Voltou para sua casa, preocupado com o fato de ter se apresentado a um possível assassino que facilmente poderia encontrá-lo pela lista telefônica e diante desta

angústia iniciou a redação da carta na qual enfatizva seu receio, pois, se Varapau o encontrasse poderia “estourar-me os miolos com um tiro”¹⁰²

Mas mesmo que fizesse, a verdade no fim apareceria. Esta carta já é uma garantia. Se eu escutar alguém entrando vou escondê-la. A polícia depois a achará com certeza.[...]

[...] De qualquer forma, era o que eu queria relatar e agora peço seu conselho se tenho ou não razão de estar assustado assim. Devo ir à Polícia e contar tudo?

Para provar como é que um sujeito pode ficar nervoso com uma coisa dessas, sou capaz de jurar que nesse instante senti um vento nas costas, como se alguém tivesse aberto devagar a porta do apartamento e¹⁰³

O texto acaba sem ponto, sem continuação e a única referência a este fim abrupto é a “nota da redação: A carta termina nesse ponto”¹⁰⁴. Desta maneira a X-9 parecia construir o relacionamento com os leitores. Sem fronteiras, sem aproximar o texto da verdade ou da ficção, nesta revista encontramos narrativas verídicas romanceadas e o inverso, romances que se aproximavam do real. Criando um mundo para os leitores, transformando-se em uma linguagem legítima e um discurso autorizado sobre estes assuntos. Observemos como a narrativa foi escrita e como estes traços pareciam lançar o leitor em um jogo envolvente, que poderia acontecer com qualquer pessoa.

Estes efeitos de sentido utilizados ritualizaram a leitura da revista, permitindo que esta se institucionalizasse em relação aos leitores fiéis, tornando-se “porta voz” socialmente autorizada. E sobre o crime e a criminalidade, a X-9 se colocava como uma especialista que teve diferentes formatos durante sua existência. Suas divisões internas alteravam em muito a funcionalidade do discurso. Algumas seções foram destaque na revista, outras duraram poucos meses, mas uma coisa é perceptível em toda a sua história: as mudanças editoriais, físicas ou estruturais mantinham uma característica: o motivo da continuidade da X-9 eram suas permanentes mudanças, elemento que podemos observar quando olhamos o conjunto das publicações e percebemos que seus editores sabiam introduzir novidades que atraíssem o leitor.

O grande problema das revistas é a continuidade. Com o transcorrer do tempo, mudam também as gerações e a questão então passa a ser como manter

¹⁰² Ibid., p. 45.

¹⁰³ Id.

¹⁰⁴ Id.

esta autoridade para diferentes gerações. Uma das soluções poderia ser a repetição de contos de sucesso ou a obtenção de histórias novas de detetives de sucesso na revista, como o *Detetive Fantasma* ou o *Morcego Negro*, mas a grande alternativa parece ter sido abrir caminho em direção aos campos das narrativas verídicas como veremos a seguir. Para além das construções que a revista desenvolveu gostaríamos agora de entrar especificamente no *suplemento amarelo do crime*. Para tanto, realizaremos uma análise de algumas questões expressas na primeira revista em que esta seção foi publicada.

A estréia do Suplemento amarelo do crime

Em 1957, as páginas da *X-9* trouxeram uma nova seção chamada *Suplemento amarelo do crime*, definido pela própria revista como o espaço que privilegiava narrativas verídicas sobre crimes cometidos nos Estados Unidos, as quais estavam inseridas em uma seção no meio da revista, editadas em páginas de cor amarela. As narrativas apresentavam crimes em um formato policialesco, repletas de fotografias e textos apelativos. As pessoas que haviam cometido os crimes eram apresentadas como aberrações circenses, prontas a atacar o leitor em qualquer hora ou lugar, conforme pudemos observar no número 381 da revista (figura 09). Neste número da *X-9*, a capa traz a imagem de um homem trajando terno e chapéu preto, os olhos semi-serrados e apontando uma pistola. Esses últimos dois pontos formam um ângulo agudo, ressaltando apenas um elemento: o leitor. Mais ao centro da página, em frente ao homem de preto, encontra-se uma mulher loira, de olhos azuis, vestida de branco, contrastando com o homem, posicionado ao fundo. Com uma terrível expressão de medo, seu olhar se abre em mais um ângulo e o vértice continua localizado na posição o leitor. Sobre estes dois personagens localiza-se uma larga faixa amarela trazendo as inscrições:

Extra!!!

O suplemento amarelo do crime uma nova atração nas páginas de *X-9*

Narrativas verídicas e completas dos crimes que mais chocaram a opinião pública mundial!¹⁰⁵

¹⁰⁵ *X-9*, nº 381, julho de 1957, segunda quinzena (capa).



X-9, julho de 1957, segunda quinzena - capa.

Figura 09

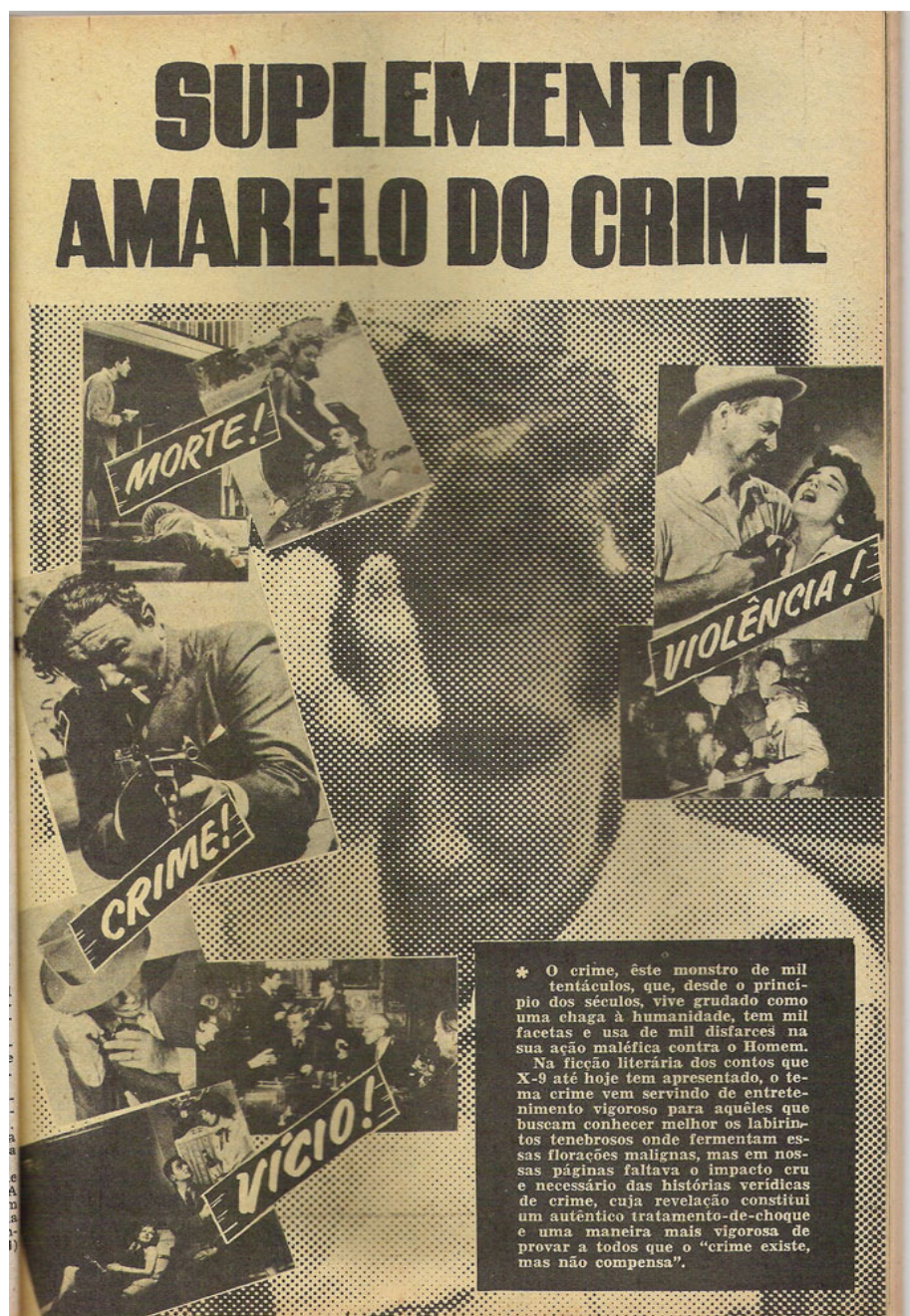
A capa da revista de julho de 1957 (figura 09), portanto, traz os recursos discursivos nomeados anteriormente como um elemento prático. Em nossa análise, não foi possível observar como a figura da alteridade, ou melhor, da criminalidade foi recepcionada no ano de 1957. Entretanto, podemos observar com os olhos do presente e imaginar a sensação do leitor ao tocar pela primeira vez neste exemplar, passando seus olhos pela capa, lendo a imagem e as palavras, interessado na nova atração da revista. Provavelmente, este leitor abriria o periódico e observaria o sumário, passando então a página 35, onde encontraria um texto que qualificamos como editorial.

O leitor sentiria, então, o primeiro impacto das fortes cenas reais do suplemento, oito imagens, todas retiradas da ficção cinematográfica e cuidadosamente inseridas abaixo do título “SUPLEMENTO AMARELO DO CRIME” (figura 10). Em cada conjunto de imagens, algumas palavras ganham destaque, nomeando as cenas que representam: “MORTE!”, “CRIME!”, “VÍCIO!” e “VIOLÊNCIA!”. Por trás de todas essas imagens, visualizamos a fotografia desfocada de uma pessoa arrependida(?). Complementando o forte apelo emocional, foi inserido um texto no canto inferior direito da mesma página, que parecia realizar uma ratificação do contexto anterior. O interessante pareceu-nos, era que não havia a necessidade de tal texto. Simplesmente ao olhar a página o leitor teria uma mensagem pronta, constituída, não pela força das palavras em si, mas, pelo poder das palavras de ordem, instituído pela revista. No texto lemos a seguinte mensagem:

* O crime, êste monstro de mil tentáculos, que, desde o princípio dos séculos, vive grudado como uma chaga à humanidade, tem mil facetas e usa de mil disfarces na sua ação maléfica contra o Homem. Na ficção literária dos contos que X-9 até hoje tem apresentado, o tema crime vem servindo de entretenimento vigoroso para aqueles que buscam conhecer melhor os labirintos tenebrosos onde fermentam essas florações malignas, mas em nossas páginas faltava o impacto cru e necessário das histórias verídicas de crime, cuja revelação constitui um autêntico tratamento-de-choque e uma maneira mais vigorosa de provar a todos que o "crime existe, mas não compensa".¹⁰⁶

¹⁰⁶ X-9, nº 381, julho de 1957, segunda quinzena, p. 35.

Foi com a produção de uma metáfora biológica que a X-9 inseriu o *Suplemento amarelo do crime* na comunidade de leitores, instituída pela experiência de leitura, autorizada pela proximidade que as diferentes narrativas sobre a criminalidade tinham.



X-9, julho de 1957, segunda quinzena, p. 35.

Figura 10

Dentro do primeiro *Suplemento amarelo do crime*, uma das histórias foi a de Joyce Goode Taylor, uma linda modelo americana que havia se suicidado, deixando para trás seu filho de pouco mais de um ano de idade. O motivo do suicídio foi

explorado na revista como algo provindo do uso da heroína. Uma estratégia simbólica construía a imagem da modelo como uma garota que teve todas as possibilidades de uma vida promissora – necessário ressaltar que promissora para os padrões de 1957 – e a jogou fora escolhendo “os prazeres duvidosos de uma seringa hipodérmica”.¹⁰⁷

O discurso simples e rápido trazia uma série de elementos característicos do meio urbano, como o hotel de onde a modelo havia saltado – cenário freqüente dos romances policiais modernos –, o transeunte que observou a mulher se jogar pela janela e o detetive que atendeu o caso e salvou a criança da morte certa. No entanto, um dos personagens foi construído a partir de um efeito simbólico diferente: o traficante.

De todos os personagens da história, o único que realmente não “entrou” em cena foi o traficante de drogas. Entretanto ele apareceu como causa ou causador do suicídio. A primeira vez que o texto o nomeou, foi como algo comum, “qualquer traficante”. Não era preciso mais informações para o leitor da revista, ou melhor, para o enunciário, pois a referência a “traficante” já designava uma imagem, afinal, eles apareciam aos borbotões na revista *X-9* e para combatê-los havia sempre um “ás da narcóticos”.

Antes de cair da janela, a modelo a fechou; pois, segundo a revista, ela percebeu que seu filho poderia seguir o mesmo caminho. Neste momento, a tragédia sofrida pela mulher foi inserida em uma dinâmica, um jogo discursivo de intervenção. A modelo usuária de drogas que cometera suicídio não mais seria vista como uma contraventora. Seu crime agora consistia em não obedecer aos parâmetros sociais que deveriam ser adotados pelas mulheres dos anos 50 e, mesmo esta recusa, acabava de ser absolvida com a simples tentativa de fechar a janela, ação que funcionou como um processo de remissão de seus pecados.

Se, em um primeiro momento, a modelo foi representada como a mulher que ganhava a vida exibindo o corpo, que não respeitava às leis sociais, segundo as quais “pequenas” deveriam se casar e se contentar com uma vida de afazeres domésticos, um pouco além da metade do texto a mulher foi absolvida de seus pecados como em texto religioso em que um passado de erros se transformasse em

¹⁰⁷ Ibid, p. 40.

um presente de absolvição, trazido pelo sofrimento e pela (re)descoberta do sentimento materno. Esta estratégia removia a culpa que a princípio pareceu recair sobre a modelo, pois como explicar que uma mulher jovem, bonita e branca pudesse ser culpada pela sua própria morte e, além deste ponto, como explicar que a sociedade branca e capitalista não oferecia sucesso àqueles que ganhavam muito dinheiro. Dessa forma, foi necessário intensificar a figura do único homem desta história que não estava presente. O traficante, que em uma mensagem direta da revista, foi indicado como o único que não sentiria a falta de Joyce Goode Taylor.

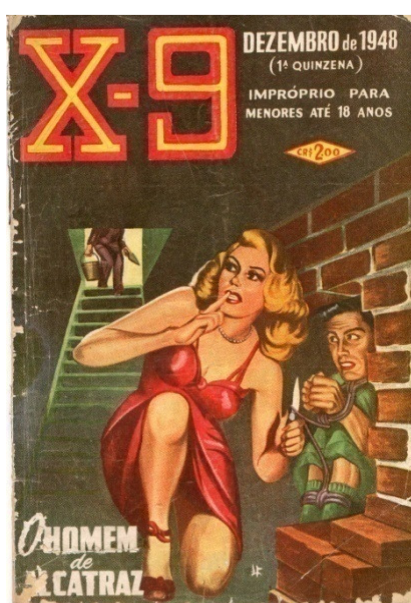
Capas – imagens de prazer e agonia

A *X-9* apresentou em sua existência algumas mudanças editoriais, assim como transformações estruturais. Por volta de 1940, a lombada costurada foi substituída por lombadas grampeadas, indicando uma maior velocidade na confecção da revista. Do ponto de vista editorial, até o ano de 1962, foi publicada no formato americano, ano que passou a ter uma dimensão menor. Por volta de 1968, houve uma baixa na qualidade do papel de capa, modificação física que interferiu na composição das capas, pois a troca do tipo de suporte diminuiu o brilho fotográfico que o papel de tipo *couché* (papel até hoje utilizado em capas de revista) tinha. As cores tornavam-se mais opacas e, por conseqüência, menos convidativas. Já havia acontecido mudanças de caráter editorial na revista, assim como no formato da publicação. Entretanto, a grande modificação existente na revista teve um caráter técnico estrutural e se baseou na mensagem fotográfica e na invasão da técnica fotográfica no Brasil dos anos 1950.

Dessa forma, durante a década de 1950, houve uma verdadeira revolução no que dizia respeito à questão das imagens. A fotografia, que há muito tempo havia sido popularizada como veículo de informação, passou a ser realidade nas capas das revistas e, com a *X-9*, não foi diferente. Tanto a *pulp magazine*, como as grandes revistas de informação estavam recheadas de fotografias. A foto jornalismo, assim como as narrativas que contavam com o recurso, tornou-se uma verdadeira coqueluche. A produção e reprodução de iconografia no século XX foram maiores que em qualquer outro momento da história e a formação de aparatos fotográficos invadiu diversas áreas. Sabemos até o presente momento que a fotografia, a

criminalística e o romance policial guardam muitas relações. Um dos primeiros usos da fotografia foi o policial, assim como a representação do romance policial aconteceu quando da descoberta de tal processo. Contudo, as revistas policiais viveram muitos anos sem a fotografia e o encontro (ou reencontro) demorou a ocorrer. Antes desta técnica havia outra que, em nossa opinião, guardava tanta relação com as estruturas policiais e as do romance policial quanto a fotografia. Estamos nos referindo à técnica de reprodução gráfica por meio de desenhos e podemos dizer que não são quaisquer desenhos, mas imagens que respeitam a um modelo muito preciso e que lançam mão de uma técnica bastante apurada.

Durante as primeiras fases da revista *X-9*, as representações de capa baseavam-se em técnicas de desenho e pintura, um tipo de saber específico, visto que, as técnicas de desenho despendiam muito tempo de treino e observação. Já nestes modelos de representação iconográfica, a presença de um catalisador pôde ser observada: o corpo feminino (figuras 11 e 12). Este foi utilizado na iconografia policial de forma geral e, especificamente na *X-9*, como um instrumento simbólico de representação do mistério. O desenho e a pintura retratavam o corpo feminino com grande apelo sexual (figura 11). Além da sexualidade, a beleza feminina foi associada ao perigo e à traição. Exemplo disso são as várias capas de *X-9* que traziam a representação da mulher e do veneno (figura 12).



X-9, dezembro de 1948, primeira quinzena – capa.
Figura 11



X-9, janeiro de 1949, primeira quinzena – capa.
Figura 12

A sexualidade tornava a imagem feminina a citação de um discurso recorrente que provavelmente se ocupava em reavivar reminiscências de imaginários religiosos – como o mito da Eva – e científicos, como o discurso médico que identificava a mulher como um ser imprevisível e pouco apto ao convívio público.

A produção deste tipo de resultado em relação às representações femininas na *X-9* não seguiu caminho diferente no romance policial. A elaboração dessas representações, desde o surgimento deste tipo de literatura até a sua utilização em revistas como a *X-9*, apresentou uma misoginia implacável. Poderíamos retornar a Poe, onde os personagens femininos foram as vítimas preferenciais; ou mesmo a Conan Doyle, que manteve Holmes distante do contato com as mulheres.

Porém, foi em Chandler que o modelo misógino teve o seu ápice. O detetive de suas histórias, Philip Marlowe, sempre teve regras rígidas em relação às mulheres. Em quase todos os livros do autor, Marlowe teve apenas um “deslize”, em *O longo adeus*; considerado por críticos o melhor romance policial de todos os tempos. Neste livro, o detetive iniciou uma relação com sua cliente, quebrando uma de suas regras pessoais. Isto fez com que Marlowe passasse a ser tudo aquilo que mais temia – uma cópia de seu amigo Terry Lennox, um homem desfigurado por um acidente na guerra que inicia uma forte amizade com o detetive durante *O longo adeus*. Havia toda uma simbologia na figura de Lennox, pois ele representava o homem que se deixou ser seduzido pelas frivolidades da sociedade moderna, esquecendo assim como é ser um “*self made man*”. Lennox era casado com Sílvia Lennox, filha de um importante magnata e, com o dinheiro dela, o personagem havia deixado de ser um indivíduo “útil”, o que o transformava em paria já que a sociedade norte-americana conferia grande valor à idéia de trabalho.

Entre Lennox e Marlowe existia uma estranha relação. A amizade entre os dois trazia ao detetive um sentimento de pena por Lennox, que durante o início do romance havia deixado uma valise com Marlowe. Chandler transformou a valise em um objeto físico responsável por manter uma ligação entre os dois personagens. Ela representava para Lennox um passado saudoso, que ele não desejava esquecer e Marlowe representava este passado. Por sua vez, o detetive via em Lennox um jogo, um enigma a ser descoberto e

Gostava mais dele quando bêbado, na pior, faminto, derrotado e **orgulhoso**. Será? Talvez eu gostasse mais de estar por cima dele. As razões que ele atribuía às coisas eram difíceis de entender. Na minha profissão, existe tempo para perguntas e um tempo para deixar o homem cozinhando até ele ficar no ponto. Qualquer bom policial sabe disso. É um bom lance, como em xadrez ou em boxe. Algumas pessoas a gente tem de pressionar e deixá-las perder o equilíbrio. Outras, você apenas cutuca e elas terminam batendo nelas mesmas.¹⁰⁸

Marlowe havia “cutucado” Lennox, pois não entendia por que ele se prestava ao papel de um “um poodle de estimação”.¹⁰⁹ Destino que seria compartilhado por Marlowe no livro de Chandler, *The poodle springs*, no qual o detetive aparecia casado com a outra filha do magnata, sogro de Lennox, Linda Loring. O romance, inacabado com a morte do autor, apresentou Marlowe na mesma situação de Lennox, demonstrando a quebra das regras do próprio personagem ao ter se envolvido com uma mulher.

Em certa medida, isto explica o porquê da representação feminina ser tão presente nas capas e nos contos de X-9, pois a mulher apresentava duas posições importantes no romance policial, era inserida ora como a motivação, ora como a vilã.

Porém, ao mesmo tempo em que a representação da mulher suscitava perigo e afeto, o corpo feminino deveria ser cuidado e protegido. Neste sentido, uma estrutura corriqueira em relação aos detetives do romance negro poderia ser identificada em relação às mulheres. Os personagens masculinos tentaram, durante as tramas, protegê-las ou se envolverem em confusões graças a elas. Dessa forma, as representações femininas geravam dois elementos distintos: medo e carinho. O medo tem papel fundamental nas regras sociais. Ele organiza a sociedade e auxilia os indivíduos na proteção de suas vidas. No entanto, quando este medo torna-se patológico e excessivo, cria bloqueios e os grupos sujeitos a tal conformidade social podem vir a gerar respostas a este sentimento e:

o alto nível de exposição aos perigos de um processo tende a aumentar a emotividade das respostas humanas. Essa alta emotividade da resposta diminui a possibilidade de avaliação realista em relação a ele; sob pressão de fortes emoções, um comportamento relativamente não realista diminui a possibilidade de colocar o processo crítico sob controle. Em resumo, a incapacidade de controlar tende a ser paralela à alta emotividade da resposta, o que mantém a possibilidade de controlar

¹⁰⁸ CHANDLER, Raymond. **O longo adeus**. São Paulo: Brasiliense, 1985, P. 24.

¹⁰⁹ Ibid., p. 23.

os perigos do processo em nível baixo, que mantém a emotividade da resposta, e assim por diante.¹¹⁰

A construção das representações acerca do corpo feminino na *X-9* sofreu com o impacto de anos de instabilidade, provindos do pós-guerra e da guerra-fria. Neste sentido, o que propusemos era que a instabilidade política procurava válvulas de escape, ou seja, os grupos minoritários ou menos instituídos de autoridade política, foram atacados durante o período da disputa entre as super-potências, em uma tentativa emotiva de controlar a situação. O corpo da mulher foi canalizado para tal fim, assim como os mitos religiosos foram apropriados, gerando representações como a que pudemos observar na capa da *X-9* de setembro de 1955 (figura 13): um homem desferindo um golpe contra uma mulher. O título da novela *Adão e o Paraíso* aparecia como legenda.



X-9, setembro de 1955, primeira quinzena – capa.

Figura 13

¹¹⁰ ELIAS, Norbert . **Envolvimento e alienação**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998, p.169.

Ao que parece, as representações veiculadas na *X-9* de 1955 (figura 13) simbolizavam uma estrutura vingativa, uma tentativa de “castigar” a mulher por ter tirado o doce paraíso do homem ou por representar um novo e *seguro* paraíso em forma de dominação. Estas representações se pautaram em um grupo de poder que se imaginava perfeito e sem problemas (caucasiano, masculino, ocidental, etc.) Elas representavam o preconceito de uma sociedade patriarcal, carregada de enigmas insolúveis. Uma “sociedade na qual o sentimento íntimo é um padrão de realidade apropriado a diversas finalidades, a experiência se organiza em duas formas que conduzem a essa destrutividade não premeditada”¹¹¹, escreve Richard Sennett. Desta maneira, as esferas do público e do privado foram misturadas o que permitiu que as relações sociais, sistematicamente, tornassem-se perversas. Com isto, o imaginário social interpolou e foi interpolado por estas relações, produzindo imagens de perfeição e imperfeição, que por sua vez dificultaram o estabelecimento de interações entre os indivíduos, gerando medo do outro e restrições no reconhecimento da alteridade. Dentro desta perspectiva, a vida em sociedade, como as representadas pelo chauvinismo das capas de *X-9* e pelo racismo dos contos, produziu de um lado a dificuldade em compreender diferenças humanas e, de outro, perverteu a própria percepção do “eu”. Esse processo transformou as imagens de perfeição em algo a permanecer e ser copiado e, os indivíduos que transgrediram estes princípios *tornaram-se alvos*.

Durante a década de 1950, outro elemento foi decisivo para a formulação de todo este processo: a técnica fotográfica que passou a ser utilizada como instrumento de representação em diversas revistas do período. A fotografia, além de representar uma estrutura realista, também possibilitou a diminuição do tempo necessário para a confecção das imagens. As representações femininas, entretanto, continuaram se apoiando na mesma ideologia repressora. Um bom exemplo foi a capa da *X-9* de maio de 1956 (figura 14), na qual aparecia uma mulher sendo fotografada com um uniforme de presidiária, dando-nos a sugestão na questão do trato dos hábitos *transgressores*. De fato, esta capa da revista entrou em conformidade com o próprio romance policial.

¹¹¹ SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 21.



X-9, maio de 1956, primeira quinzena – capa.

Figura 14

Percebemos então a construção do romance policial como aquele gênero literário que tem sua estrutura no tema do incógnito e toda sua problemática encontra-se em transformar o criminoso, que se esconde dentro da sociedade, em um indivíduo passível de identificação. Logo, a análise benjaminiana pode ser um ponto de partida para a definição dos entrelaces entre o romance policial e outros processos simbólicos. Ao relacionar o surgimento do romance policial ao da

fotografia, Benjamin fornece uma estrutura de interpretação para esse tipo de literatura, compreendida como uma representação de um sentimento mais global que assolou o século XIX e entrou o XX, aumentando substancialmente de produção nestes últimos cem anos.

Neste sentido, a capa da primeira quinzena de maio de 1956 (figura 14) foi muito representativa, pois enquadrava um corpo feminino sofrendo um processo de identificação. A mulher, posicionada frente ao aparato policial, cujo uniforme carcerário foi transformado em algo sedutor, olhava o leitor com desdém. A representação nos informava que este corpo, perigoso, não poderia conviver em sociedade e deveria ser controlado. A solução proposta na capa da revista foi o *encarceramento*.

Observamos que estas representações, assim como as apontadas anteriormente (criminalidade, raça), eram figuras de alteridade que se entrecruzavam nas páginas da revistas; todas elas sendo tragadas por elementos de uma economia discursiva que tentavam dar conta de uma materialidade e todas elas estavam de acordo com uma única maquinaria: a do controle social. Neste sentido, uma das representações mais significativas presentes nas capas da X-9 encontrava-se na revista da segunda quinzena de novembro de 1957 (figura 15):



X-9, novembro de 1957, segunda quinzena – capa.

Figura 15

As capas da *X-9* apresentavam um paradoxo entre sensualidade e intervenção. Voltadas para o público masculino, brincavam com as influências do romance policial e a necessidade do aumento das vendas. As mulheres fotografadas, sempre bem vestidas e maquiadas, alimentavam o imaginário do público masculino. Dessa forma, os corpos femininos apareciam como objeto de desejo, mesmo que de um desejo mórbido. Estes elementos também podiam ser encontrados nas contracapas da revista.

Pudemos identificar certas tendências da revista no que dizia respeito ao tipo de publicação presente nas contracapas. As informações veiculadas neste espaço se dividiam em algumas modalidades: propagandas de anunciantes, propagandas de revistas da Editora, curiosidades policiais e sobre o crime. A partir de 1952, entretanto, a *X-9* passou a veicular nesse local uma nova seção denominada *Assombrações* (figura 16). Durante dez anos da revista, esta seção trouxe a *X-9* narrativas fantásticas, quadrinizadas de histórias enviadas por cartas escritas pelos leitores, os quais afirmavam serem estas narrativas verídicas. *Assombrações* deveria produzir um efeito interessante nos leitores, embora contraditório pois, se os romances policiais registravam elementos de desvendamento da “realidade” – afinal por meio das investigações dos detetives, os mistérios eram solucionados e todos os problemas resolvidos - em *Assombrações* o misterioso deveria prevalecer sobre a resolução.

Uma inversão ligada ao imaginário popular e às características referentes às experiências de romances policiais, veiculados no Brasil. Embora as narrativas de *Assombrações* não fossem histórias policiais e a única questão que as ligasse a tal gênero fosse a publicação na *X-9*, fizeram parte do efeito de sentido pretendido. Afinal, o leitor teria contato com esta página antes mesmo do sumário. Dessa forma, o cenário ficaria carregado por uma atmosfera sinistra e misteriosa. Vejamos um exemplo comum:



X-9, setembro de 1952, primeira quinzena— contracapa.

Figura 16

Carregado de elementos referentes à morte e à "existência" após ela, crânios e ossos eram característicos da seção *Assombrações* (figura 16), uma produção brasileira realizada em um conjunto: histórias descritas por leitores da revista, publicadas pela revista e desenhadas por artistas brasileiros. Porém, como nas outras seções, em *Assombrações* não foi conferida muita importância à autoria dos quadrinhos, gerando a dificuldade em identificar os desenhistas e quadrinistas, a não ser pelas assinaturas nos desenhos. Como os artistas de HQs brasileiros foram

pouco estudados, não temos um catálogo para que seja possível uma comparação e a identificação dos mesmos.

Entretanto, um dos artistas que ficou conhecido no universo dos quadrinhos, Flavio Colin que iniciou sua carreira na seção *Assombrações* da *X-9*, utilizando procedimentos de quadrinhos norte-americanos. O resultado obtido o separava dos demais desenhistas do período. Uma boa demonstração disso foi a história de “Alice” (figura 17), publicada na contracapa da *X-9* de junho de 1959, na qual os desenhos respeitam a uma lógica especial, mesmo sendo produzidos sem os recursos de “câmera”¹¹². Flávio Colin conseguiu demonstrar elementos de movimento e grandiosidade, utilizando-se de técnicas diferentes, como as do segundo quadro (figura 17) na qual a menina parece estar em um momento de extrema leveza em relação à mulher que a carrega. Também devemos atentar ao tipo de traço que se difere em muito do apresentado anteriormente.

¹¹² As histórias em quadrinhos norte-americanas criaram recursos, ou importaram estes da propaganda e do cinema, para promover ação e cenas de maior impacto. Os quadrinistas famosos chamam estas técnicas de perspectiva de olhar de minhocas (*worm's-eye-view*) ou olhar dos pássaros (*bird's-eye-view*), dependendo do caso. Esta técnica constitui um elemento importante para a confecção deste tipo de histórias.

Assombrações

ALICE

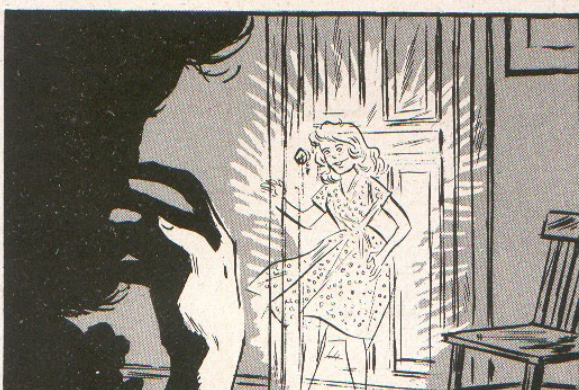
O leitor Paulo Costa, residente nesta Capital, envia-nos o seguinte relato: — “Em certa cidadezinha de Portugal onde eu vivia com minha família, éramos vizinhos de um casal a cuja única filhinha dedicávamos grande amizade”.

FÁBIO GONÇALVES



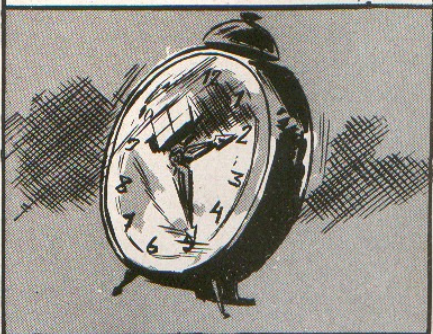
“A menina foi crescendo e nós, com o passar do tempo, já a considerávamos pessoa da família. Minha irmã, principalmente, dedicava-lhe um carinho todo especial. Mudamo-nos, entretanto, para uma casa fora da cidade...”

“...e soubemos certo dia que Alice, a menina, adoecera gravemente. Entristecidos, passamos a visitá-la com redobrada frequência. Uma noite, minha irmã, depois de vê-la, chegou em casa profundamente impressionada com o seu aspecto”.



“Alta madrugada, um grito de mulher, lancinante e desesperado, ecoou em nossa casa... Corremos todos, meus pais e eu, ao quarto de minha irmã. Encontramo-la desfeita em prantos, a face tomada de pavor! Entre solucos, contou-nos que ouvira alguém, à porta, gritar por seu nome... Olhando, deparara com Alice, que lhe acenava...”

“Meus pais tentaram acalmá-la, afirmando que tudo não passara de simples pesadelo. Mas na manhã seguinte soubemos que Alice falecera exatamente por ocasião daquele incidente com minha irmã. E o relógio lá estava em seu quarto, sinistramente parado àquela hora, como uma testemunha sobrenatural e muda...”



Outro elemento fundamental nas capas e contracapas da X-9 era a ligação entre morbidez e erotismo. O caso mais representativo deste tipo de relação foi publicado na revista da segunda quinzena de março de 1959 (figura 18). Na capa vemos uma mulher ao telefone. Ela é loira, tem olhos azuis faiscantes, está maquiada, usa jóias requintadas, um vestido azul contrasta os olhos e o fundo da capa. Na mão direita usa uma algema, simbolizando o cativo, provavelmente policial.



X-9, n. 421, março de 1959, segunda quinzena – capa
Figura 18

Quando virasse a página, o leitor encontraria na seção *Assombrações*, uma história quadrinizada por Flavio Colin sob o título de *O necrófilo* (figura 19). Conforme esta narrativa, A. F. de Fortaleza tinha estranhos sonhos que iniciavam com lindas jovens nuas e terminavam com elas embalsamadas. Ao se retirar da cidade para acalmar os “nervos” descobriu que a polícia havia prendido o necrófilo Tonho Rosa, que mantinha cinco jovens embalsamadas. O roteiro deixava claro porque a *pulp* literatura tinha a fama de material de gosto duvidoso. Porém, o que nos interessa indicar a partir desta história, quadrinizada por Colin por meio de técnicas que apenas seriam popularizadas nos quadrinhos, muito tempo depois, é que ela produziu uma relação ambígua entre beleza e morbidez.



X-9, n. 421, março de 1959, segunda quinzena – contracapa.

Figura 19

Assim, a iconografia construía o cenário para contos e novelas policiais, dava o tom sombrio e violento para os textos ficcionais que eram amarrados pelas seções

e textos não ficcionais. Agora, analisaremos os romances policiais veiculados na *X-9* e sua relação com a guerra fria.

CAPÍTULO 3

Dos romances policiais às histórias em quadrinhos:

Como vimos até o presente momento, a *X-9* foi uma revista variada que contemplou diferentes linguagens e publicou narrativas diversas referentes ao crime e à criminalidade. Para ampliar a compreensão deste periódico e a sua relação com o imaginário social de época, analisaremos neste capítulo a principal atração da revista: os contos e a história em quadrinhos *O agente secreto X-9*.

Já observamos que a *X-9* teve em seu repertório de narrativas os mais diversos autores, assim como publicou gêneros distintos. Havia textos de renomados escritores da literatura “universal” quase sempre publicados na seção *Mestres do conto*, assim como escritores reconhecidos nas áreas de atuação mais populares. Ficção Científica, mistério, horror, suspense, *wester* e narrativas coloniais (nos vários sentidos do termo) dividiam espaços com praticamente todos os subgêneros do policial. Uma diversidade de escritores de romances policiais aparecia de maneira mais ou menos regular nas páginas da *X-9*. De Edgar Allan Poe a Raymond Chandler, passando por Agatha Christie e Samuel Hammett, assim como autores menos conhecidos ou que foram restringidos às publicações específicas como a *X-9*. Os textos, ao nosso parecer, não eram apenas traduzidos, mas sofriam uma adaptação no que dizia respeito ao suporte.

Um bom exemplo foi a novela *O gás da morte*, de Raymond Chandler, publicada na revista na segunda quinzena de outubro de 1955. O longo conto, que ganhou uma adaptação para a revista *X-9*, foi publicado originalmente em 1935 sob

o título *Gás Nevada* e, posteriormente, no livro de contos *A simples arte de matar*. Para esta adaptação, grande parte das descrições de cenários ou trechos de diálogos, considerados desnecessários aos olhos dos editores ou tradutores, foi removida. Em algumas páginas, a história ganhou imagens como complementos (figura 20) que auxiliavam nas descrições dos espaços e cenas, técnica que premiava apenas as primeiras páginas do logo conto. Quanto a esta questão, observamos que a utilização de ilustrações era comum nas páginas de abertura da revista, porém não foi recorrente para os contos. As imagens eram elementos de extrema importância para revistas como a *X-9*, como vimos no capítulo anterior, mas a iconografia nos textos tinha uma função diversa, pois acelerava ou alterava os sentidos do leitor.



X-9, outubro de 1955, primeira quinzena, p.12 e 13 - Conto *O gás da morte*.

Figura 20

O conto confirmou uma impressão que tínhamos como leitor. Muitas vezes, os textos pareciam apressados, criavam a sensação de uma narrativa acelerada. Para exemplificarmos melhor, podemos verificar que, enquanto o longo conto de

Chandler, na versão em livro, tem cerca de cinquenta páginas¹¹³, a versão publicada na *X-9* foi apresentada em dez páginas.

Dessa forma, embora a revista publicasse os textos com fontes pequenas e colunas duplas, fazendo com que o espaço contemplasse grande quantidade de texto por página, vários contos e romances provinham de um tipo de resumo ou adaptação. Apuramos algumas explicações possíveis para essa questão. Uma delas refere-se à exigência de um texto mais dinâmico para o tipo de publicação e para o perfil de leitores da revista, fazendo com que ela se tornasse um elemento de consumo rápido. Também elencamos a hipótese de que a redução fosse importante para o fechamento editorial da revista. Além disso, os cortes realizados nos contos também nos levaram a crer que havia uma quantidade grande de oferta de textos para a *X-9*. Portanto, pareceu-nos, não existir uma preocupação com a falta de material para publicação; mas, sim, o contrário. Isto talvez se devesse a existência de um sistema de distribuição de produtos culturais, chefiado por empresas como a *King Features Syndicate* (empresa que comercializava o direito de publicação do *Agente Secreto X-9*), entre outras.

O fato é que os textos não eram apenas traduzidos, mas eram também adaptados à realidade do leitor ou, no mínimo, às necessidades da revista. Esse dado se apresentou como um bom indicativo de que os contos da revista veiculavam impressões, provindas de tradutores e editores. Talvez a falta de “fidelidade” para com os textos demonstrasse novas possibilidades de análise para revista. Por hora, nos preocuparemos com os textos em si e como estes foram publicados. Para tal tarefa resolvemos realizar um corte metodológico representativo. Já que a *X-9* era uma publicação que se apresentava como policial, daremos ênfase aos textos deste gênero, publicados no periódico. Quando necessário, faremos alguma citação sobre outros gêneros ou contos específicos.

Os contos e novelas policiais na *X-9*

Os contos e novelas policiais representavam a grande maioria dos textos publicados na *X-9*. Entre estes, prevaleceu o gênero *noir*, que seguia o modelo

¹¹³ Utilizamos aqui a publicação da Editora LP&M, na edição de 1997, em português.

criado por Hammett ao qual nos referimos no primeiro capítulo. Estes contos e novelas de *espionagem* retratavam agentes secretos em missões internacionais ou mesmo espões, resolvendo problemas internos. Seu conteúdo também revelava uma presença direta dos imaginários e mitos políticos vividos no entre guerras, na Segunda Grande Guerra e no período da Guerra Fria. Poderíamos ainda, inserir na lista de preferências, contos cuja temática e procedimentos eram policiais, embora cenários e situações fossem pouco ortodoxos em relação ao gênero. Estes, geralmente, retratavam espaços pouco utilizados nos romances policiais como fazendas, aldeias indígenas ou locais distantes do Ocidente, como a China, por exemplo.

Havia também histórias nas quais a única diferença em relação aos demais contos policiais eram as características dos detetives, representados, dotados de poderes especiais, uma espécie de super-heróis, diferente dos detetives com capacidade de dedução. Com este tipo de conto diríamos que houve uma aproximação entre os leitores de histórias em quadrinhos e os leitores da *pulp*, acostumando o olhar do público para as inovações deste tipo de produto.

Durante os anos em que a *X-9* foi publicada, todas estas subespécies formavam o corpo da revista, sendo revezadas e mantendo continuidade. Um grande número de autores teve seus contos publicados na revista, embora alguns fossem preferidos em detrimento de outros. Entre eles citamos W. T. Ballard, um dos primeiros autores a contribuir para a revista *Black Mask*; Erle Staley Gardner, criador de Perry Mason. Os contos deste autor apresentavam referências ao velho-oeste; Ray Cummings, autor mitológico na *pulp* literatura; William Irish, considerado um dos mestres do suspense; Ian Fleming e Georges Surdez, com os romances de espionagem. Surdez parecia contar com certa simpatia dos editores ou leitores, pois seu nome era apresentado no sumário mesmo no período em esta prática havia sido abolida na revista. Porém, dois autores pareciam ser os campeões: G. Wayman Jones e Robert Wallace, escritores de contos dos dois heróis da revista, o *Morcego Negro* e o *Detetive Fantasma*, respectivamente, embora Jones também tivesse escrito algumas histórias deste último personagem. Todos estes autores estiveram presentes na revista durante a década de 1950.

As narrativas destes e de dezenas de outros autores indicaram a importância do gênero policial na *X-9*. Embora a recepção dos leitores não fosse nosso objeto de

estudo, pudemos observar que havia certa recorrência entre as publicações *noir* e as de detetives super-heróis. Poderíamos ainda evidenciar que os textos publicados na *X-9* não contemplavam o material de primeira linha dos grandes autores, isso poderia significar que um dos critérios para seleção era o preço para publicação.

A mescla de histórias *noir* com as histórias de detetives super-heróis poderia indicar uma estratégia da *X-9* para aumentar a quantidade de leitores, pois as novelas do *Morcego Negro* e do *Detetive Fantasma* compreendiam uma linguagem adaptada à faixa etária infanto-juvenil, embora a revista tivesse o indicativo de idade “para maiores de 18 anos”. Estas histórias marcaram época e misturaram diferentes elementos provindos das novas formas de arte popularizadas: cinema e histórias em quadrinhos.

Entretanto, é difícil precisar quando acaba a influência de uma linguagem e começa a de outra. O importante é percebermos que estes processos definiram maneiras de ler e tiveram um papel importante nos períodos posteriores. Acreditamos que revistas como a *X-9*, sobreviviam por não terem limites precisos no que viria a ser publicado e inovações eram sempre bem vindas, não apenas na estrutura física como também nos textos.

Por este prisma foi possível compreender porque, mesmo em menor quantidade, a revista publicou narrativas de horror e mistério. Não havia nenhuma restrição para tal tipo de publicação e, de algum modo, estes textos auxiliavam na formulação de um clima de mistério; afinal, desde muito tempo, existiam relatos do fantástico que produzia medo. Estes textos tinham apenas esse objetivo, ou seja, foram elementos resultantes de resquícios de uma época em que a razão não tinha grande importância, permanecendo em contato com os mais diferentes grupos sociais. No entanto, estes tipos de contos demonstravam operações complicadas de imaginários enraizados e constituídos de elementos míticos que permaneceram ou foram re-configurados para um passado próximo (e até o presente), seja por meio da significação de temores, seja pelo reconhecimento do outro como inimigo. Se observássemos apenas esses pontos, poderíamos dizer que narrativas de horror e mistério também guardavam e, ainda guardam, alguma relação com os romances policiais.

Nos contos de terror e mistério, assim como nos romances policiais, é possível estender o mapa dos medos modernos, os tabus da morte, a procura de

identificação. Entretanto, existem diferenças importantes nesta tipologia de textos, pois quando há a intercessão deste gênero com o policial, em muitos casos, o detetive não tem o que resolver. Portanto, estamos tratando de um elemento que sugere a inexistência de um personagem que possa resolver o problema. Ele deve lutar com o inimigo por sua sobrevivência e a de quem protege. Entretanto, em outros modelos deste gênero, a função do protagonista era descobrir que não havia nada de sobrenatural na história, mas sim, que indivíduos com “caráter duvidoso” se utilizavam de credices populares para enganar certos grupos menos favorecidos. Este pode ser descrito como um dos modelos mais comuns na literatura *pulp*¹¹⁴, embora existam outros.

Este tipo de literatura não constituiu nosso objeto de estudo, mas para realizarmos uma análise dos contos policiais na *X-9* foi necessário ter em mente um quadro geral sobre as tipologias presentes nas páginas da revista. Esse conhecimento também pôde nos auxiliar na compreensão das representações presentes neste periódico. Deveríamos, antes de mais nada, observar que a constituição do gênero policial e das narrativas de mistério e horror tinha algo em comum: Edgar Allan Poe. Não obstante, a junção desta ligação entre diferentes gêneros na *X-9* indicava uma continuidade. Estas narrativas representavam um elemento secundário, mas importante na *pulp* literatura e especificamente na *X-9*. Afinal ela definia os medos de modo intensificado, ou seja, narrativas de horror e mistério publicadas ao lado de romances policiais aumentavam a eficiência dos personagens que ocupavam a função de detetives, já que eles completavam o trabalho.

Dessa forma, os contos e as novelas policiais publicados na *X-9* produziam uma *eficácia simbólica*, ampliada em relação a romances veiculados em livros, pois na revista os contos constituíam um espaço onde ficção e verdade driblavam-se, inventando um olhar e sugerindo temas dos mais distintos ao leitor. Ainda poderíamos relacionar outros tipos de textos, como as narrativas de *west* selvagem e suas variantes.

¹¹⁴ Para que possamos observar este movimento basta lembrar das gerações que foram criadas assistindo as aventuras de *Scooby Doo*, um *cartoon* famoso, criado por volta de 1970 e que mantém, até os dias de hoje, a mesma lógica: a razão, encarnada na personagem Velma, pode resolver qualquer mistério, pois elementos metafísicos não constituem verdades na trama desta ficção. O ambiente deste desenho animado forma uma mescla de Edgar Allan Poe com os cenários da *pulp* literatura.

As narrativas do velho oeste ocupavam um lugar muito importante neste tipo de publicação. Não apenas em revistas como a *X-9*, como também em periódicos de diferentes gêneros. Bastaria lembrarmos da quantidade de informação despendida nas mais diferentes publicações sobre curiosidades da colonização do oeste norte-americano, e o espaço que esse conhecimento ocupou no cinema e em publicações mais recentes.

Este *mito de fundação* norte-americano foi popularizado por uma rede de publicações e alcançou proporções gigantescas. O fato da “marcha para o oeste” ter sido um dos fenômenos responsáveis pela formação da identidade nacional norte-americana, teve vários significados e conduziu a um grande número de problemas. Diversos pesquisadores desenvolveram teses sobre o tema e poderiam auxiliar nossa compreensão em relação à presença desta temática na revista. A *X-9* publicava tanto contos de *far west* como contos policiais com este cenário, ou apresentava uma sortida iconografia sobre o tema, muitas vezes descontextualizada.

Em diversos momentos, mesmo não trazendo nenhuma história do “velho oeste”, era possível observar nas páginas da *X-9*, imagens sobre o assunto. E neste caso a palavra imagem não se encontraria em sentido figurado; eram imagens mesmo. Como exemplo, observamos esta questão em 1950, já que das doze revistas pesquisadas deste ano, dez tinham contracapas que apresentavam iconografia sobre o oeste americano. Mesmo quando faziam alusão a romances policiais urbanos, as imagens assinadas por Lutz ou Walter Maia eram de homens vestidos com roupas de couro, com lenços no pescoço e chapéus de *cowboy*.

Várias possibilidades poderiam explicar tal fenômeno. A mais provável, seria de duas influências provindas das representações e dos mitos do velho oeste. A primeira pôde ser encontrada nas publicações tipo *dime* que nasceram no período da conquista do oeste norte-americano. Estas publicações possibilitaram o nascimento da *pulp*, graças ao formato dinâmico e como o próprio termo, barato. Nos EUA um dos apelidos para *pulp fiction* policial era (e até o presente) *dime-detectives*. Também observamos que as narrativas do oeste selvagem e suas derivações forneceram certas bases aos personagens do romance policial. Não precisamos forçar muito a memória para nos lembrar de um personagem de filmes *wester*, e menos ainda para reconstituir a imagem dele. Durão, direto, de poucas

palavras e de muita ação, prático e quase sempre pobre. Poderíamos, agora, colar estas “qualidades” nos detetives do romance *noir*.

Estes empréstimos que a *pulp* literatura realizava não devem ser percebidos como uma colagem de características dos personagens. O detetive e o “mocinho” dos *westers* são diferentes. No entanto, as duas figurações em geral têm muita relação com as dinâmicas sociais da formação e edificação da identidade nacional dos EUA. A imagem do cowboy, imortalizada pelo cinema, assim como sua variante cidadina, os detetives, é resultado das representações do imaginário nacional norte-americano. Significadas, re-significadas, alteradas e construídas de acordo com as necessidades de cada período, estas imagens foram/são operadores simbólicos que fornecem uma base para a identidade deste grupo.

Boa parte do *American way of life*¹¹⁵ provém de adaptações das características do homem norte-americano da fronteira oeste. Nelas se articulam as noções de *liberdades individuais* e *democracia*. No caso da *X-9*, estas articulações poderiam ser encontradas em lugares diferentes. Muitas vezes apareciam no fundo do cenário, em outros momentos surgiam de maneira mais definida e textual; mas, na maior parte do tempo, estiveram presentes de forma quase imperceptíveis.

Em *Um homem desaparecido*, de Erle Stanley Gardner, de março de 1957 (figura 21), vimos mais claramente como a *X-9* articulava os romances policiais com as narrativas do velho oeste. No texto, o delegado Bill Catlin estava à procura de um homem que desapareceu nas regiões montanhosas de Idaho, região localizada a oeste dos EUA. O delegado, já no início do conto, definiu uma importante questão:

– A dificuldade com essa gente de cidade grande – disse – é que pensa que em Idaho não somos civilizados. Agora, aqui temos Ed Harvel, o chefe de polícia que nos visitou há três anos. Quer que eu localize uma vítima de amnésia (perda de memória) e me escreva uma carta de duas páginas, dizendo como devo agir. Hank Lucas fazia um vago aceno de cabeça, dando aprovação, enquanto o delegado lançava um olhar de aço por cima dos óculos.¹¹⁶

O texto fez referência às dificuldades de comunicação mediante as distâncias. Idaho, um lugar ermo, parecia selvagem aos olhos dos indivíduos urbanos. Local

¹¹⁵ Vale lembrar que vários movimentos culturais norte americanos tiveram sua formação no oeste, ou melhor, no voltar-se para o oeste.

¹¹⁶ GARDNER, Erle Stanley. Um homem desaparecido. In: *X-9*, março de 1957, segunda quinzena, p. 42.

onde as disputas eram resolvidas a bala e os homens eram tão fortes e obstinados que até mesmo seus olhares eram de aço. A reclamação do delegado surgiu no momento em que ele se sentiu excluído do espaço civilizado. Todos os elementos da narrativa pareciam referir-se ao velho oeste, inclusive a iconografia:



X-9, março de 1957, segunda quinzena, p. 42, 43, 44 e 46 – conto *Um homem desaparecido*.

Figura 21

Nas imagens, os sentidos dos leitores eram organizados para uma narrativa de velho oeste e, embora o texto fizesse menção a este modelo, era um romance policial ambientado no interior dos Estados Unidos. As referências a tal modelo apareciam na segunda página do conto, na qual o homem desaparecido relatava seu contato com o selvagem em um cartão postal lido pelo assistente do delegado:

Hank examinou o cartão. No verso estava escrito “Corliss, querida, a foto mostra onde moro. É o lugar mais deserto e inacessível que se possa imaginar. Ainda sinto os efeitos daquele desastre de automóvel, há seis semanas, mas, escalando estas montanhas, comendo carne de caça e truta, respirando o ar livre e fazendo exercícios estarei em ótimas condições dentro de pouco tempo.”¹¹⁷

O desaparecido se refugiou em um local ermo, selvagem e inacessível após sofrer um acidente traumático e típico da civilização moderna. Dessa forma, o texto retornava a contemporaneidade, embora a noção velho oeste permanecesse na impressão iconográfica.

O delegado durão, auxiliado por seu assistente – que mais tarde descobrimos ser o melhor guia da região – realizou uma análise do cartão postal, utilizando os conhecimentos de rastreador:

Hank examinou a fotografia.

– Uma cabana de caçador na vertente de uma montanha. Foi construída no outono. Podemos ver o lugar onde foram cortadas as árvores nas proximidades da cabana – o que indica que a neve estava com três pés de profundidade. O rapaz era, com efeito, marinho de primeira viagem.

– Concordo com isso – disse o delegado. – Não tinha com efeito experiência com a vida montanhesa.

– Essas botas altas – acrescentou Hank. – Botas cravejadas! Devem pesar uma tonelada. Veja a faca de caça que pende em seu cinto. Não tem proteção na bainha... Que acha da área entorno da cabana?

Você observou as iniciais “T.M.” no canto? – perguntou o delegado.

Hank anuiu.

São de Tom Morton. Ele as imprime nos seus cartões postais fotográficos, seguindo-se uma fileira de algarismos.¹¹⁸

Após uma curta conversa com o fotógrafo Tom Morton, a dupla continuou a conjecturar sobre a fotografia:

¹¹⁷ Ibid, p. 43.

¹¹⁸ Id.

– A cabana talvez possa ser localizada. Fica na vertente da montanha, foi construída por alguém que tinha uma série de armadilhas de caça e a sua construção começou no outono, antes de haver neve no solo, tendo sido concluída após uma tempestade que depositou neve de três pés de profundidade. Pode-se dizer em que lugar foram cortados os troncos, isto é, no terreno da casa e depois mais acima. E aqueles últimos paus que se adiantam sobre a porta, para dependurar armadilhas de caça, foram cortados cinco pés acima. Os troncos vieram de muito perto da cabana.

Bill Catin sorriu para Hank.

– Eu não diria nada semelhante a esse detetive que vem da cidade grande Hank.

– Por que não?

– Ora, tudo é muito divertido com os detetives da cidade. Achem que são os únicos que sabem descobrir as coisas por dedução.¹¹⁹

Os detetives do conto de Stanley Gardner brincavam com o romance policial, apresentavam uma série de leituras possíveis apenas aos homens que vivenciavam a vida nos lugares isolados. A leitura das pistas na fotografia postal apontava para uma relação entre o caçador e o detetive, processo já explorado em um texto de Carlo Ginzburg que diz:

Gerações e gerações de caçadores enriqueceram e transmitiram esse patrimônio cognoscitivo. Na falta de uma documentação verbal para se pôr ao lado das pinturas rupestres e dos artefatos, podemos recorrer às fábulas, que do saber daqueles remotos caçadores transmitem-nos às vezes um eco, mesmo que tardio e deformado (...) Mas, por traz desse paradigma indiciário ou divinatório, entrevê-se o gesto talvez mais antigo da história intelectual do gênero humano: o caçador agachado na lama, que escruta as pistas da presa.¹²⁰

No caso do conto da *X-9*, o ato de *escutar as pistas na lama* não era uma metáfora, pois o ajudante do delegado realizou esta operação no sentido literal. Em vários momentos do conto, Hank Lucas utilizou seus conhecimentos como guia e rastreador para fornecer pistas ao delegado, que ficou em segundo plano e distante durante a maior parte da história. Logo após as deduções dos detetives locais, apareceram mais três personagens: um detetive da cidade grande, James A. Dewitt, a esposa do desaparecido, Corliss Adrian e uma mulher misteriosa chamada Marion Chandler que, mais tarde, descobrimos ser a irmã de um homem que acompanhava

¹¹⁹ Ibid, p. 44.

¹²⁰ GINZBURG, op. cit. p. 151 e 154.

o desaparecido da foto. O conto ganhou densidade quando um corpo foi encontrado na cabana.

Tudo indicava que Marion e o suposto irmão desaparecido eram os culpados pelo assassinato de Frank Adrian, o homem desaparecido que sofria de amnésia. O detetive da cidade ia prender Marion Chandler, depois de julgar, estabelecer causas, motivos e culpas, quando o delegado Bill Catlin interveio e resolveu o caso, revendo a história e partindo de pequenas questões que apenas um morador da região saberia. Referências básicas de sobrevivência na montanha e que invertiam a história e a culpa recaiam sobre o casal, que deu um golpe no seguro de vida, ocasionando a morte de Harry Benton, irmão da inocentada Marion Chandler Benton.

A história caracterizou um tipo de relação intrínseca entre as narrativas do oeste com os romances policiais. Constituiu um tipo de texto intermediário, que nos indicou questões preciosas e, a partir delas observamos como as representações e construções dos romances policiais, nas páginas da *X-9*, eram produtos de re-significações de um imaginário presente nos Estados Unidos (e de certa maneira receptível no Brasil) sobre os mitos de formação, a conquista do oeste selvagem. Da mesma forma, as representações dos xerifes tinham algo em comum entre si, pois em uma terra sem lei o “cidadão de bem” tinha que prover a segurança do grupo.

Esses elementos foram enredo de centenas de histórias do velho oeste. Na prática, mesmo revelando a ausência do Estado no que se referia à segurança pública em regiões de colonização, demonstrava os valores do *self made man* (do homem que se faz), características do individualismo norte-americano que os fundadores da nação tanto prezavam e que de alguma forma podiam ser observados nas narrativas sobre o velho oeste e nas páginas da *X-9*.

Diferentemente da revista *Seleções do Reader's Digest*, a *X-9* não era uma sucursal de revistas norte-americanas. No caso da primeira, os textos eram escolhidos de acordo com os interesses da revista nos EUA. Já a *X-9*, era editada no Brasil e apenas dependia da compra de textos disponibilizados no mercado para periódicos brasileiros. Fator que revelava uma grande diferença e, em determinado sentido, criava a pergunta sobre o porquê estas narrativas apareciam na *X-9* e eram bem aceitas pelo público brasileiro.

“O império atacou primeiro”

A primeira resposta para a questão pareceu estabelecer relação com a lógica do imperialismo americano, principalmente durante a década de 1950. Na revista, diversos foram os contos em que o imperialismo foi o pano de fundo. Em muitas histórias “os heróis” viviam aventuras e resolviam os casos em países distantes ou mais próximos. Mas as representações repetiam-se, formando um tipo de continuidade ou recorrência. A relação era expressa de maneira clara: os detetives, agentes do serviço secreto, desde que fossem todos norte-americanos, apareciam como personagens redentores, muitas vezes tentando salvar “os nativos” das regiões de sua própria realidade.

Os “valores democratas” muitas vezes eram confundidos com a noção de “valores morais”. O simples fato de alguém ser democrata era justificativa suficiente para um homem ou mulher ser considerado bom. Fez-se necessário lembrar de que, conforme Hobsbawm indicou em *a Era dos Extremos*, um dos problemas resultantes da Guerra Fria encontrava-se no fato dos EUA existirem em forma de democracia, o que produzia um efeito distinto neste país em relação à URSS, pois a Guerra Fria era utilizada muitas vezes como forma de alcançar votos. A questão tornou-se ainda mais complexa quando observamos que o desenvolvimento da democracia norte americana, em um plano histórico, representou uma das conquistas políticas estatais mais importantes da história. Já em 1835, Tocqueville¹²¹ ressaltava o quanto os costumes americanos eram diferentes dos vividos até então. Se a democracia era um ponto de referência para os americanos, após *A Democracia na América* passou ser o elemento de definição do que era ser norte-americano. Segundo José Luis Bendicho Beired

Nos dois volumes de *A Democracia na América* é impossível ficarmos imunes à surpresa e admiração de Tocqueville diante da realidade política norte-americana, descrita como completamente diferente da Europa. Enquanto no primeiro volume priorizou a descrição e a explicação do funcionamento da democracia norte-americana sob vários ângulos, no volume seguinte manifesta-se uma abordagem mais teórica, debruçada sobre o aprofundamento da reflexão a respeito da natureza da própria democracia como modelo político. Embora os Estados Unidos continuem

¹²¹ TOCQUEVILLE, Aléxis de. **A democracia na América** – livro 1. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

sendo a principal referência da análise do segundo volume, Tocqueville busca compreender o papel da democracia na remodelação do processo político, dos comportamentos intelectuais, das crenças e costumes do povo.¹²²

O que pudemos compreender de tal fala foi que a produção de um sistema democrático nos EUA devia-se ao desenvolvimento de um processo histórico sem precedentes. Tocqueville via a democracia comunal americana formulada por *farmers*, pessoas comuns, como uma forma de governo inteiramente nova. Nas suas palavras

Quando comparo as repúblicas gregas e romanas a estas repúblicas da América, as bibliotecas manuscritas das primeiras e a sua plebe grosseira aos mil jornais que cultivam as segundas e ao povo esclarecido que as habita; quando, em seguida, penso em todos os esforços que ainda se fazem para julgar um com a ajuda dos outros e prever, pelo que aconteceu há dois mil anos, o que acontecerá hoje em dia, sou tentado a queimar meus livros, a fim de só aplicar idéias novas a um estado social tão novo.¹²³

O componente de tal afirmação se destacava por um motivo distinto. Pela primeira vez na história, uma comunidade desenvolvia suas próprias atividades de governo, utilizando-se da noção de Estado mínimo. Neste período, o governo americano foi formulado por meio de um processo democrático, na acepção da palavra. As treze colônias que formaram os Estados Unidos organizavam-se de modo a constituírem um governo de comuns, reduzindo as diferenças entre nobres e plebeus.

Porém, de Tocqueville até a X-9 (se nos permitem tal recorte) muitas modificações ocorreram. O conceito de democracia parecia ter sido alterado. Como qualquer processo histórico, modificou-se tanto na prática como na teoria. A democracia comunal, expressa na própria declaração de independência americana, foi um resultado inovador introduzindo três estruturas novas que até então eram apenas tidas como úteis àqueles que se aproximassem da nobreza: “*que todos os*

¹²² BEIRED, José Luis Bendicho. Tocqueville, Sarmiento e Alberdi: três visões sobre a democracia nas Américas. **História**, Franca, v. 22, n. 2, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000200004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 07 Abril 2007.

¹²³ Tocqueville, Aléxis de. Citado por JASMIN, Marcelo Gantus. Tocqueville, a Providência e a História. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000200002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 07 Abril 2007.

*homens foram criados iguais, foram dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis, que entre estes estão a vida, a liberdade e a busca da felicidade*¹²⁴. A democracia de *farmer* não era mais a realidade, agora uma diversidade de outros grupos sociais entravam em cena e diversas outras formações históricas passaram pela constituição de um processo de igualdade entre cidadãos.

A palavra democracia transformou-se em *slogan* e aparecia na *X-9* de várias maneiras, mas poucas vezes tão clara como no texto *O Ciciador*, de outubro de 1958, sem referência de autoria. No conto, dois jovens agentes estavam a serviço dos Estados Unidos no México no período da Segunda Grande Guerra. É possível que o texto seja sobre esta época ou talvez tenha sido escrito posteriormente. Este conto pode ser uma pista da mudança do conceito de democracia, pois ele representou muito bem as figuras dos inimigos e se passou em um país da área de influência dos EUA.

O Ciciador pareceu ser uma grande lição de moral. No subtítulo lemos: “aventura em Tampico... a política deve ser posta de parte durante a guerra”¹²⁵. Era a história de dois jovens americanos que divergiam sobre a política de seu país em tempos de guerra. Eles eram agentes trabalhando para o governo dos Estados Unidos no México, em um porto de distribuição de petróleo. A obrigação dos dois era fiscalizar a atuação mexicana em relação aos aliados. O texto nada tinha de policial, talvez um pouco de suspense e até divergisse dos outros textos da revista, com algumas exceções como a frase: “O quê? – rugiu James. – Então Knox e Stimson não são homens de bem? Não são democratas? O mal foi que o país inteiro se postou de joelhos diante de uma súcia de aproveitadores do Partido Trabalhista...”.¹²⁶ Estas palavras faziam o conto entrar na linha editorial da revista, sem que ele estivesse necessariamente alinhado ao estilo; afinal, também nomeava indivíduos perigosos e definia um portador da verdade, a democracia.

Além desta questão, este texto trouxe a curiosa “declaração” de uma moça mexicana, da qual os dois rapazes estavam enamorados. Ela apresentou um quadro para os rapazes que discutiram. Em tom de repreensão, ela disse:

¹²⁴ DECLARAÇÃO de Independência dos Estados Unidos da América. Disponível em: <http://www.embaixada-americana.org.br/index.php?action=materia&id=645&submenu=106&itemmenu=110> Utilizamos a tradução oficial disponibilizada no site da Embaixada dos Estados Unidos. Acesso em: 07 Abril 2007.

¹²⁵ Anônimo. *O Ciciador*. In.: *X-9*, outubro de 1958, primeira quinzena, p. 64.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 69.

– É nesta ocasião que vocês devem ser unidos e não criar divergências! Sigam seus oficiais cegamente, *americanos tolos!*... O seu presidente! Ajam como soldados. Seu país inteiro alterca e murmura contra todo e qualquer ato por ele praticado. A tendência para rebelar-se contra ordens está por toda a parte. Entretanto, ele devia ser obedecido, seguido e amparado devido à posição que ocupa. Esta é a verdade. Tão simples que até uma criança compreenderia... entretanto, vocês, homens feitos, não vêem isto. Tudo que vocês fazem são críticas, se gostam disto ou daquilo... vocês! Que diabo são vocês? Vamos, apertem as mãos e sentem-se.¹²⁷

A moça arrematou a questão sobre seguir cegamente uma América que devia ser obedecida e amparada, utilizando referências da Revolução Mexicana:

– O direito de críticas de vocês, sua liberdade de falar... bolas! E ela cuspiu. – Aqui no México tivemos revoluções e matou-se muita gente até nosso povo apreender que devia amparar seu presidente, fôsse ele quem fôsse. E então o país cresceu e tornou-se sólido mais uma vez. Se o seu belo país também fôr ameaçado, vocês ganharão a guerra mas perderão a paz. Gostando ou não gostando do seu presidente, obedeçam-lhe! É o dever de todo americano.

Todas as imagens expressas na fala da mexicana nos levaram a pensar o contrário da proposta da carta de Independência dos Estados Unidos. E pareceu ser representativo um texto com esse conteúdo ser publicado após a Segunda Grande Guerra, exatamente no período da Guerra Fria.

O imperialismo americano não teve início na Guerra Fria. Poderíamos buscar referências destas imagens logo após a Independência, na qual o povo americano, imbuído de um *ethos* puritano, iniciou a transformação de sua origem comunal para a formação de território imperial. Poucos anos se passaram da primeira geração dos *pais fundadores* para Henry David Thoreau criticar seus concidadãos no notório escrito conhecido como *A desobediência civil*. Este texto foi produzido entre 1845-1847, enquanto Thoreau encontrava-se em uma cabana às margens do lago Walden, nas proximidades de Concord, em Massachusetts. Nesse local, ele registrou a sua experiência com a natureza; processo que gerou um dos principais livros americanos do século XIX, o *Walden; ou a vida nos bosques*. O autor também redigira um apêndice, o texto sobre a desobediência civil.

¹²⁷ Ibid., p. 70.

Neste texto, Thoreau explicava qual a posição dos EUA em relação à escravidão, assim como afirmava que a guerra contra o México¹²⁸ era um abandono dos princípios legados pela democracia comunal dos fazendeiros do século anterior. Em seu texto afirmou “Este povo deve deixar de manter escravos e de fazer guerra ao México, embora isso custe sua existência como povo”¹²⁹. O que Thoreau observou neste texto encontrava-se em total relevância com a história dos EUA nesse momento. No século XIX, este país se tornou continental, os colonos americanos alcançaram o oeste e a nação americana orgulhava-se em lembrar disto. Contudo, o autor de *A desobediência civil* percebeu que este momento representava, também, um rompimento com o passado da democracia comunal, pois a inversão do processo de governo havia ligado os EUA à prática de um imperialismo. Além dessas reflexões Thoreau percebeu que o fim das duas ações – a escravidão e a guerra imperial contra o México – significavam o fim da própria nação americana, pois esta já não poderia viver sem o processo imperial.

Durante o século XIX, os EUA lançaram-se à conquista e colonização de novos territórios e por meio deste processo alcançaram um desenvolvimento rápido, tornando a economia, a política e a cultura deste país, dependentes dos avanços territoriais. Estas constatações puderam ser observadas em um rápido exame das condições econômicas anteriores ao avanço para o oeste e à situação em que este país encontrava-se após alcançar o Oceano Pacífico. No entanto, constatar que o movimento de colonização deixou o país dependente de tal processo não explicou o porquê deste agir de tal maneira. Neste ponto, outros fatores tornaram-se necessários para a percepção de tal situação.

A formação dos EUA teve uma constituição a partir de determinadas idéias provindas do protestantismo. Havia um imaginário que percebia as mudanças de maneira otimista e este

[...] pensamento se relaciona também com as imagens mitificadas do processo histórico norte-americano, que destacava a oportunidade de uma nova vida alcançada pelos peregrinos nos primeiros anos das Colônias. Estes, após ficarem

¹²⁸ A guerra a que Thoreau se refere foi travada em 1846 entre o México e os EUA, quando este invadiu o território mexicano. Como resultado deste confronto, os Estados Unidos anexou os estados da Califórnia, Novo México e Texas.

¹²⁹ THOREAU, Henry David. **A desobediência civil e outros escritos**. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 22.

livres das perseguições religiosas e de uma sociedade estamental, que privilegiava as classes aristocráticas, trouxeram a promessa de liberdade e prosperidade, alcançadas através do trabalho árduo e da fé na recompensa dada por Deus. A própria Declaração da Independência dos Estados Unidos justificava a procura pela felicidade, servindo de fonte de otimismo e inspiração para o estabelecimento de uma nova sociedade.

A fundação e a ocupação do território dos Estados Unidos receberam, igualmente, uma interpretação especial. Os mitos da Eleição Divina e o Destino Manifesto referiam-se à fundação deste país por um grupo de protestantes que encontrou um lugar para praticar a sua religião livremente.¹³⁰

Apareceu neste momento uma articulação que se tornou um fenômeno de longa duração nos EUA: a crença de serem os americanos um *povo eleito* e terem a *missão* de colonizar e de propagar a liberdade na qual viviam; nas palavras de um dos *pais fundadores*. Outro mito americano pôde ser observado em um texto de Thomas Jefferson, de 1786. Segundo ele “nossa confederação tem de ser vista como um ninho a partir do qual toda a América, Norte e Sul, deve ser povoada”¹³¹, este destino manifesto proferia a crença que

para promover a “grande lei da autopreservação” [os EUA], a natureza lhes havia conferido um direito especial à expansão. Eram, como os antigos israelitas, uma “raça escolhida”, representando uma ordem social mais elevada, levando o progresso aonde quer que fossem. Não estavam pisoteando outros povos, mas abrindo-lhes novas perspectivas; ser parte dos Estados Unidos era um privilégio, não um jugo.¹³²

Desta forma, a auto-imagem norte-americana se projetou em um fundo de moralidade que protegia, assim, sua unidade, fazendo com que suas práticas imperialistas fossem interpretadas como o desenvolvimento de seu destino natural. Assim, embargos ou ações militares não deveriam ser consideradas relações imperialistas; mas, ao contrário, deveriam ser compreendidas como mais uma *causa* do humanismo estadunidense. A produção mítica ressaltava que desde a origem até os anos da Guerra Fria, os EUA apenas haviam se utilizado da força para promover a paz, a liberdade ou em atos de legítima defesa da pátria. Foi preciso observar que os mitos tinham a capacidade de articular e convergir energias do

¹³⁰ BEGHETTO, Lorena. **O Pesadelo comunista ameaça o Ocidente**: O anticomunismo nas revistas *Seleções do Reader's Digest*, (1946-1960). Curitiba: Dissertação de Mestrado, 2004, p. 30.

¹³¹ Citado por LENS, Sidney. **A fabricação do império americano**: da Revolução ao Vietnã uma história do imperialismo dos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 22.

¹³² *Ibid.*, p. 23.

grupo que dele se utilizavam para significar suas ações. Ao contrário do que vulgarmente se pensava, o mito não era uma mentira nem mesmo encontrava-se em uma dissonância entre verdade ou não verdade. Estes elementos que provieram de um reordenamento do passado estenderam-se dentro de um sistema narrativo composto por variados dispositivos, fossem eles os textos religiosos ou profanos, fossem mensagens políticas ou revistas de entretenimento. Ao que pareceu

(...) no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema lingüístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são assimilados), a que chamarei *linguagem-objeto*, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, a que chamarei *metalinguagem*, porque é uma segunda língua, *na qual* se fala da primeira.¹³³

Estas estruturas foram incorporadas aos hábitos da identidade nacional norte-americana por um processo narrativo e pela repetição de práticas sociais. Neste momento tanto a política, como também diferentes saberes como a História e a Geografia, assim como outras linguagens, em especial a Literatura e as Artes, convergiram-se na produção de uma dinâmica social que fornecia a base de uma identidade mítica que, ao mesmo tempo protegia a idéia de nação e incorporava elementos externos,

¹³³ BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003, p. 206. Luzi Felipe Miguel fornece uma bela explicação para este conceito de mito em um sistema semiológico. Segundo ele: “Um exemplo, extraído do próprio Barthes, ajuda a compreender essa formulação. Ele se refere à foto da capa de uma edição da *Paris-Match*, em que um soldado negro, vestindo o uniforme francês, saúda a bandeira tricolor. Esse é o primeiro sistema semiológico, o *significante* do mito. Seu significado remete à ‘harmonia’ vigente no seio do império colonial francês, uma vez que o jovem africano não só está integrado ao exército nacional como venera a bandeira que, afinal, é de todos. A imagem, de fato, não *esconde* a presença do colonialismo francês, mas a *deforma*, fazendo passar por conformidade e parceria o que é tensão e opressão.

O mito extrai sua força da característica de não se apresentar como símbolo, mas como fato. O soldado na ilustração da *Paris-Match* não é símbolo do Império francês, tem presença a mais para isso, apresenta-se como imagem rica, vivida, espontânea, inocente, *indiscutív* (...). Embora o exemplo, extraído da imprensa, seja de um discurso eminentemente político, não é difícil perceber o mesmo tipo de articulação na publicidade comercial, articulação que se faz entre o produto e o *status* que ele insinua proporcionar.

O soldado negro perde, na capa da revista, a sua história, que é também a história do colonialismo francês na África. Sua presença na fotografia, purificada pela semântica do mito, aparece como *natural*. Eis aí a história transformada em natureza, prestidigitação básica do mito tal como entendido por Barthes, isto é, como mistificação. Ao eliminar a história, o mito *despolitiza* seu objeto. Não pode deixar de chamar a atenção o contraste entre a função política do mito e a forma despolitizada com que ele se apresenta ostensivamente.” MIGUEL, Luis Felipe. Em Torno do Conceito de Mito Político. **Dados**., Rio de Janeiro, v. 41, n. 3, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581998000300005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 08 Abril 2007.

o mito nacional americano, segundo o qual a legitimidade da cidadania é quase ligada à imigração – o americano é um imigrante ou um descendente de imigrantes – é a base de um modelo de integração original que admite a formação de comunidades étnicas particulares. A vinculação do indivíduo à nação se dá paralelamente à participação reconhecida em uma comunidade particular; esta é a razão pela qual a identidade dos americanos foi chamada por alguns de “identidade com hífen”; pode-se de fato ser “italo-americano”, “polono-americano”, “judeu-americano”, etc. Daí resulta o que se pode chamar de “federalismo cultural” (...), que permite uma certa continuidade das culturas de origem dos imigrantes, não sem transformações, devidas ao novo ambiente social.¹³⁴

Esta capacidade de incorporação de diferentes elementos estrangeiros trabalhava juntamente com o processo de expansão e nomeação do espaço colonizado. Assim como o mito do povo eleito foi constantemente repetido em diversos mecanismos, outros mitos de origem personificaram a história do imperialismo americano:

a narrativa do Oeste norte-americano permitiu uma (re)construção da identidade norte-americana que através de escritores, jornalistas e políticos estimulavam a anexação territorial e mostravam o “pioneiro”, a partir de uma identificação com o homem comum que se deslocava em direção ao Oeste – o homem branco, protestante e anglo-saxão – como o tipo que construía o novo país.¹³⁵

A propósito deste ponto foi necessário observar que a natureza, ou melhor, a naturalização do povo norte-americano como superior aos outros, foi sintetizada em diversas obras. Uma que Said definiu como emblemática, tanto para a percepção do componente imperial, assim como, pelo resumo dos sentimentos que foram apropriados na época da Guerra Fria, foi representada pela obra *Nostromo* (1904) de Joseph Conrad. Neste livro, o autor representou uma tradição que nos serviu de núcleo discursivo para entendermos o processo de apropriação de um imaginário. A história se passou em um país da América Central, já independente politicamente mas que sofreu intensos processos intervencionistas externos por ter grandes jazidas de prata em seu território. O personagem Holroyd, financista de San

¹³⁴ CUCHE, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 1999, p. 66.

¹³⁵ JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao Sul do Rio Grande** – imaginário e América Latina em Seleções: oeste, *wilderness* e fronteira (1942-1970). Bragança Paulista: EDUSF, 2000, p. 53-94.

Francisco, demonstrou de maneira muito clara a estrutura latente do imaginário norte-americano, com direito a toda uma *constelação de mitos*:

Podemos sentar e olhar. Claro, algum dia interviremos. Estamos fadados a isso. Mas não há pressa. O próprio tempo teve de esperar no maior país de todo o universo de Deus. Estaremos ditando as regras para tudo – indústria, comércio, leis, jornalismo, arte, política e religião, do cabo Horn até Surith's Sound, e também mais adiante, se algo que valer a pena surgir no pólo Norte. E então teremos tempo de tomar as ilhas e continentes distantes da terra. Conduziremos os negócios do mundo, quer ele goste ou não. O mundo não pode evitá-lo – e nem nós, imagino eu.¹³⁶

Foi irresistível a comparação com outro texto, um pouco mais recente. Em documento oficial do departamento de Estado Americano de 1948 pôde-se observar a questão sobre um prisma diferenciado:

Nós temos cerca de 50% da riqueza mundial, mas somente 6,3% de sua população... Nesta situação não podemos deixar de ser alvo de inveja e ressentimento. Nossa verdadeira tarefa, na próxima fase, é planejar um padrão de relações que nos permitirá manter esta posição de desigualdade... Para agir assim, teremos de dispensar todo sentimentalismo e devaneio; nossa atenção deve concentrar-se, em toda parte, em nossos objetivos nacionais imediatos... Precisamos parar de falar de vagos e... irreais objetivos, tais como direitos humanos, elevação do padrão de vida e democratização. Não está longe o dia em que teremos de lidar com conceitos de poder direto. Então, quanto menos impedidos formos por *slogans* idealistas, melhor.¹³⁷

Esta comparação, entretanto, não devia ser considerada uma continuidade das ações políticas, pois não o foram e não tivemos a intenção de naturalizar o processo imperial norte americano. O que pretendemos ao comparar dois textos distintos que remetiam à idéia de continuidade, foi perceber que o complexo que se manteve encontrava-se na latência de um imaginário que significou e (re)significou uma série de discursos e representações por meio de uma construção simbólica que tendeu a reafirmar o povo americano como povo eleito, justificando assim as mais diferentes práticas de intervenção na política externa, sem o mínimo de crítica por parte das instâncias estatais.

¹³⁶ Citado por SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**... op., cit., p. 18.

¹³⁷ Citado por CHOMSKY, Noam. **O que o Tio Sam realmente quer**. Brasília: UNB, 1999, p. 12-13.

Ao que parecia, a política do pós-guerra apoderou-se destes dispositivos. As tramas do envolvimento da produção mítica dentro da política se equipararam de tal forma na mídia que chegou um momento em que não se conseguia pensar a política desvincilhada de tal prática. Tal prática atingiu seu ápice em 1950, quando a comunicação política passou a ser instrumento usual.

A América Latina teve, dentro do imaginário estadunidense, uma relação tensa. Muitas vezes foi representada como jardim da pátria da liberdade ou como fronteira a ser conquistada. Foi preciso observar que este era um processo histórico, que tendia a ser de média a longa duração. Lúcia Lippi Oliveira, ao analisar as representações de identidade nacional americanas, observou que a formulação de *fronteiras* teve uma importância ímpar no desenvolvimento da identidade nacional norte-americana e que

Lidar com a fronteira é lidar com um tema-mito da história norte-americana. Nele estão imbricadas questões relativas à democracia *versus* aristocracia, e à natureza ou barbárie *versus* civilização. Fronteira é um tipo de junção de espaço simbólico, ideológico e material. Representa a primeira onda de modernidade a quebrar na terra intocada, e é caracterizada como selvagem, primitiva, não regulada. Como se encontra à margem do poder do Estado, ela cria sua própria lei e (des)ordem. Ideologicamente, a fronteira passa a representar o local onde se encontra, onde se desenvolve o mais típico, o mais primitivo da identidade nacional, já que seus habitantes não tiveram ainda contatos com outros povos. Neste sentido, a fronteira e o Oeste possuem um poder mitológico fundamental.¹³⁸

Este lugar mítico teve um nome específico em inglês: *wildernes* e, em muitos aspectos, assemelhava-se a nossa noção de sertão. No entanto não houve um termo que traduzisse em nossa língua a definição para *wilderness*. Um dos sentidos encontrava-se na associação entre democracia comunal e espaços selvagens.

Durante o século XIX, os norte americanos buscaram diferentes espaços para tentar se aproximar novamente com o mito de fundação. Thoreau – assim como Conrad, embora de maneira e com intensidades diferentes – também representou um núcleo de discursos que influenciaram as representações veiculadas na revista *X-9*, assim como uma nova fase de romances policiais americanos. Foi uma das principais correntes de pensamento que insistiam que não poderia haver uma

¹³⁸ OLIVEIRA, Lucia Lippi. **Americanos**: representação da identidade nacional no Brasil e nos Estados Unidos. São Paulo: UFMG, 2000, p. 117.

democracia sem o contato com a natureza. Como vimos anteriormente, este autor era contrário às investidas imperialistas dos EUA. Não obstante, uma inversão do sentido dado a *wilderness* por ele seria responsável pelo entendimento da América Latina como um dos novos espaços a serem desbravados.

A constituição destes textos dentro de revistas policiais como a *X-9*, revelava também a ligação com núcleos discursivos que retornariam a um lugar comum. O detetive dos contos *noir* tinha certas características dos cowboys. Afinal eram durões e conheciam como ninguém o selvagem espaço das cidades. A definição desta estrutura tinha em si mesma uma constatação: representava uma imagem de desejo e obedecia a uma carga simbólica norte-americana. A *wilderness* foi uma importante metáfora para simbolizar a construção da nação, esteve presente em diversos textos e narrativas de formação, em um processo de significação e re-significação. Ao serem justapostas às narrativas policiais, fazia saltar aos olhos a imagem do detetive como o homem que se nutria da *wilderness* e que a domava, mostrava a necessidade de transformar a cidade em um espaço inteligível, mesmo que este fosse um lugar misterioso por excelência.

No texto *O aranha*¹³⁹, tivemos contato com uma narrativa de mistério na região dos grandes lagos, fronteira norte dos EUA. Afinal a *wilderness* estava mais para a fronteira do que para selva. A história contou como três amigos que estavam à procura de ouro, acabaram se transformando em detetives e resolvendo um mistério que teve início quando eles chegaram a um território deserto onde deveriam encontrar um quarto companheiro; porém, encontraram apenas sua ossada. A partir deste momento, os caçadores utilizaram seus conhecimentos e começaram a seguir pistas para saber o que havia acontecido. Existia algo de peculiar nesta atividade, pois os três homens pareciam detetives trabalhando em um caso. Até mesmo o lugar foi representado de uma maneira comumente utilizada para indicar a cidade: como um labirinto. No conto, diversas explicações retiradas do folclore indígena foram oferecidas ao leitor. Inicialmente, as pistas indicavam que o responsável pelo assassinato havia sido um *witigo*, uma espécie de espírito maligno que dominava os indígenas e fazia com que eles cometessem atrocidades.

¹³⁹ *X-9*, julho de 1959, n.º 429, segunda quinzena, p 04-17, 51 e 71.

Em diversas passagens do conto apareceram palavras como *deserto*, *sertão*, *imensidão* que em determinados momentos pareceram estar descontextualizadas. Possivelmente, a palavra *wilderness* tivesse sido utilizada no texto em inglês; porém, não tivemos uma palavra em português que desse conta do significado, pois esta idéia possuiu (e possui) conteúdo político-mitológico que para o Brasil não fazia sentido.

Após a divisão racial entre brancos, indígenas e mestiços, foi definida a relação entre o bem e o mal. Diferentemente das narrativas do *Far-west* da fase da colonização, onde os índios representaram um elemento nocivo para o processo de expansão, neste texto tal elemento foi representado pelos mestiços, pela mistura das raças.

Depois de desmistificarem os medos por meio de investigações dignas de detetives “durões”, os heróis, descobriram que o vilão da história, o “aranha”, era um homem que havia desafiado a *wilderness* e, por isso, havia perdido a pernas¹⁴⁰. Apesar de terem lutado contra ele, os três homens o olhavam com respeito e até certa aprovação, pois este indivíduo havia se transformado em um homem mais forte e esta transformação teria sido resultado do efeito que a *wilderness* causava nos homens que conseguiam sobreviver a ela; questão que pode ser averiguada na narrativa de diversas maneiras, desde a descrição deste homem até a atribuição do apelido “aranha”, pois quando perdera as pernas se isolou na *wilderness* e fez dela seu domínio, assim como as aranhas fazem em suas teias.

Textos como estes faziam o repertório da revista e produziam uma atmosfera interessante aos leitores, levando as estratégias de escrita do romance policial a diversos lugares.

O imperialismo servia de norte para os textos da X-9. Uma série privilegiada para averiguarmos tal questão foi a do maior detetive da revista: o *Detetive Fantasma*.

O Detetive Fantasma: um sucesso da X-9

¹⁴⁰ Segundo a história, um homem forte descuidou-se durante um inverno rigoroso, permanecendo com os pés molhados, o que resultou em uma gangrena fazendo-o perder as pernas.

Um dos personagens mais recorrentes na revista foi o *Detetive Fantasma*¹⁴¹, publicado em praticamente toda a existência da *X-9*. Suas histórias foram publicadas, intermitentemente durante quase dez anos e reeditadas na década de 1950. As histórias deste detetive também foram utilizadas em outra revista da editora, a *Meia-Noite*, o que indicava a fidelidade dos leitores da *X-9* ao *Detetive Fantasma*. Mas o que produzia tal interesse nos leitores? Faremos uma análise da representação destas histórias para compreender melhor o que havia de tão especial nelas.



Figura 21

O *Detetive Fantasma* foi o único a receber uma capa fotográfica. Iconografia de corpo inteiro e uma série de imagens desenhadas pelos artistas nacionais da *X-9*, durante a década de 1940. Como pudemos observar, registros iconográficos na revista, inseridos como letras iniciais de parágrafos (figura 21), nos quais a letra “O”, era inserida ao lado da silhueta do detetive. Também era comum a exibição de propagandas direcionadas aos contos do detetive.

Havia também um trabalho de capas na revista que enfatizava o *Detetive Fantasma*, sempre representado como um homem mascarado e utilizando uma cartola. Na maior parte das vezes, a imagem do detetive aparecia vinculada a uma mulher e a um possível “bandido”. Pudemos identificar algumas destas características na capa de setembro de 1950 (figura 22).

¹⁴¹ Para iniciar a análise do *Detetive Fantasma*, utilizaremos a edição extra nº18 onde aparece um conto completo deste personagem, de autoria de Robert Wallace, denominado *As orquídeas da morte*. A revista não tem data de publicação, mas acreditamos que foi publicada na década de 1960, quando custava NCr\$ 0,70, além de apresentar semelhanças em relação as revistas desta década.



X-9, setembro de 1950, segunda quinzena – capa.
Figura 22

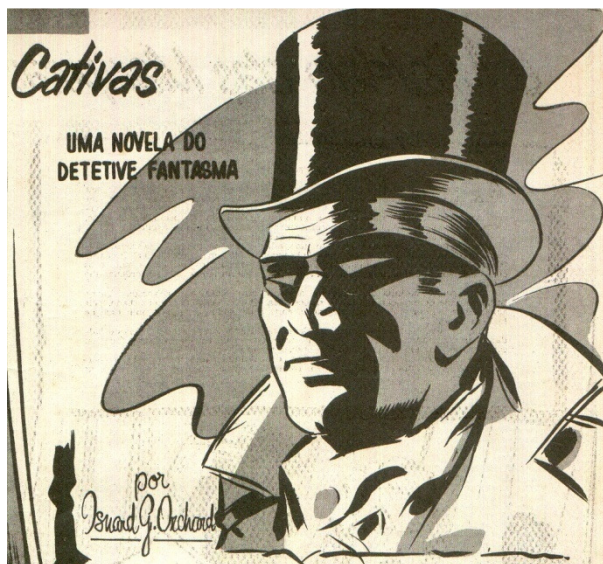
Apenas outro detetive da *X-9* foi explorado na capa, o *Morcego Negro*, um personagem muito parecido com o *Detetive Fantasma*. As proximidades não foram resultado de uma tentativa de aproximação entre os personagens. Tanto um como o outro foram escritos por autores em comum. Ao que pareceu, o *Detetive Fantasma* foi um personagem escrito por vários autores, entre eles Robert Wallace e Wayman Jones. Na capa de setembro de 1950 (figura 22) aparecia uma mulher em plano central, em uma posição sensual. Ela se encontrava apoiada em uma escrivaninha com uma gaveta entreaberta, provavelmente local de onde retirou a pistola que se encontrava em sua mão e que estava apontada na direção de um personagem cuja única referência era a mão segurando uma arma. Ao fundo, aparecia o rosto mascarado, imediatamente identificado para os leitores da *X-9* como sendo o *Detetive Fantasma*. Ele era representado com uma expressão de seriedade, um olhar forte e fixado que não se dirigia para a cena, mas para o leitor.

A maior parte das capas nas quais o *Detetive Fantasma* foi retratado eram desenhadas. Foi importante enfatizar que este personagem foi o único detetive a ser explorado desta maneira por tanto tempo. Ele recebeu até mesmo uma adaptação fotográfica, como pudemos ver na capa de fevereiro de 1954 (figura 23). Esta imagem foi uma adaptação de uma fotografia na qual um homem aparecia com um fraque e cartola azul. A máscara foi introduzida posteriormente. Hoje, o trabalho parece bastante amador, porém deve ter sido bastante trabalhoso conseguir esse efeito na década de 1950. A técnica utilizada para esta não mudou apenas a lógica estética, mas também alterou o sentido, pois o *Detetive Fantasma* era um homem solitário, que dividia seu segredo apenas com um amigo, embora as estruturas de suas histórias sempre contassem com a presença de uma bela mulher com a qual ele se via às voltas. As representações iconográficas do *Detetive* eram diversificadas, produzidas em vários estilos, mas tinha sempre a mesma mensagem: o cavalheiro de máscara e cartola.



X-9, fevereiro de 1954, primeira quinzena – capa.
Figura 23

Pudemos comparar duas representações expostas com pelo menos dez anos de diferença (figura 24):



X-9, fevereiro de 1954, primeira quinzena, p. 5.



X-9, edição extra n.º 18, p. 19.

Figura 24

A história do *Detetive Fantasma* era muito parecida com a de *Batman*, embora apresentasse algumas diversificações. Isso poderia parecer um detalhe, mas na verdade era um indicativo. As histórias da revista X-9 foram um elemento de passagem de uma realidade a outra. Pôde parecer difícil criar uma relação entre um suporte e o outro; no entanto, o fato encontrava-se na questão de que as revistas policiais, a *pulp* literatura, foram uma importante fase na transformação dos sentidos e, principalmente, na autorização da criação de novas linguagens. Na constituição destes tipos de narrativas, as representações do mundo se alteravam permitindo uma zona de escape para certos tipos de imaginários sociais; estes, por sua vez, alojavam-se em publicações como a X-9 e permitiam que leitores dos mais diversos transformassem o mundo palpável em um mundo cujas situações podiam ser resolvidas por personagens que seguissem determinadas regras e tivessem características especiais. O *Detetive Fantasma* foi um deles.

Na X-9 n.º 18, foi narrado o conto *As orquídeas da morte*¹⁴² de Robert Wallace. Ele contou a história de Richard Curts Van Loan, filho de ricos industriais que ficou órfão quando criança e cresceu sem o carinho dos pais, tendo uma

¹⁴² X-9, n.º 18, edição extra, p.4-70.

infância solitária. Logo que atingiu a maioridade, escolheu ter uma vida de aventuras e teve o primeiro contato com o perigo durante a Primeira Guerra Mundial.

Dia após dia, Van Loan e a morte enfrentavam-se numa luta de gigantes. E se um não temia o outro, pelo menos havia respeito mútuo. Pois que, afinal, Richard Curtis descobria algo extremamente curioso a respeito da vida. Ele descobria o grande prazer do perigo, do risco e da aventura.¹⁴³

Assim era descrito o início da vida adulta deste que seria o “inimigo número um do crime”.¹⁴⁴ Ao final da guerra, aconselhado por um amigo, resolveu um caso e, a partir de então, passou a ser o *Detetive Fantasma*.

A partir dali, Van Loan iniciaria sua audaz e absorvente carreira. Antes de dominar tudo o que agora sabia, consultaria inúmeros livros de criminologia. Estudaria a arte da maquiagem com tão grande acuidade, que nem mesmo um técnico seria capaz de suplantá-lo.

Além disso, Van Loan estudaria línguas, para as quais tinha grande facilidade desde os tempos de meninice. Agora falava diversos idiomas com perfeição. A imitação, o hipnotismo e o ventriloquismo eram partes do seu grande cabedal de truques e conhecimentos.¹⁴⁵

Por meio do próprio esforço, o órfão milionário havia se transformado no terror dos criminosos. Um elemento importante em sua história era esta característica de ser um homem normal que conseguiu ultrapassar os limites da normalidade, transformando-se em um detetive super-herói, capaz de enfrentar os mais perigosos gângsteres e vilões que pretendiam dominar o mundo. Mas, isto acarretava algumas complicações, pois, mesmo apaixonado pela filha de seu grande amigo, não podia se aproximar dela; afinal, os riscos de ser um herói o impediam de ter uma vida comum. A história do *Detetive Fantasma* nos indicou questões preciosas sobre a representação deste tipo de personagem. Um cavalheiro da alta sociedade “trajado de smoking irrepreensivelmente trabalhado, a cartola de sêda e a máscara”¹⁴⁶ faziam com que o *Detetive*, mesmo em contato direto com o crime permanecesse distante, assim como Holmes. Embora suas técnicas de investigação parecessem

¹⁴³ Ibid., p. 9.

¹⁴⁴ Ibid., p. 14.

¹⁴⁵ Ibid., p. 9.

¹⁴⁶ Ibid., p. 15.

uma mistura entre os dois gêneros; afinal, um detetive durão poderia se passar por outro em menos de

Vinte minutos depois, metido em roupas que lhe davam o aspecto de um miserável. Van Loan estava ao espelho, em seu quarto, passando as pontas dos dedos ágeis pelo rosto.

De quando em quando, seus dedos mergulhavam num pequeno pote contendo um líquido estranhamente colorido que logo era transferido para o rosto. Cuidadosamente, Van foi aplicando o colódio que misturava com óleo de rícino e bálsamo, para tornar bem flexíveis as camadas que aplicava sobre as linhas do rosto, até que se apresentasse diferente daquele que a natureza lhe proporcionara, de modo a que nem o seu mais chegado amigo poderia reconhecê-lo. [...] O defensor da lei riu, enquanto observava o produto de seu trabalho.¹⁴⁷

Pois:

O rosto, refletido no espelho, era algo de terrível para se fitar. Castanhos e sujos, seus olhos se estreitavam, emitindo um brilho demoníaco, e a terrível mancha em sua face faria com que qualquer transeunte voltasse o rosto em outra direção, evitando aquele indivíduo repulsivo.¹⁴⁸

Neste conto, o *Detetive Fantasma* se “transformou” em um gângster de Chigado, de nome Yegg Drummond. Em seu disfarce ele se transfigurou em um criminoso e, por este motivo, teria que enfrentar todas as dificuldades de ter um rosto “terrível” como o de um criminoso. Durante uma perseguição, o *Detetive Fantasma*, disfarçado, foi interrompido por um policial que não acreditou em suas palavras, já a aparência o denunciava. Seus “poderes” demonstravam uma relação intrínseca com uma das representações mais presentes nos romances policiais da X-9: o rosto, antes de mais nada, um elemento de identificação e um simbolismo do individualismo moderno¹⁴⁹. Elemento fundamental para percebêssemos os processos de identificação nos romances policiais da X-9 ou em outros romances. E o poder do *Detetive Fantasma*, residia nesse controle, o de não permitir a identificação, a capacidade de esconder seu rosto. Quando utilizado por um herói da democracia norte-americana esse poder era “louvável”. No entanto, quando o “outro

¹⁴⁷ Ibid., p. 8.

¹⁴⁸ Id.

¹⁴⁹ COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto**. Lisboa: Rivages, 1988, p. 8.

lado” se utilizava desta fórmula, esse poder tornava-se perigoso, como vimos no conto *Os inimigos sem rosto*.

Mas ainda houve outras questões a ser discutidas nas histórias do *Detetive*, como as formas de nomeação do outro. No conto “*A ilha da morte*”¹⁵⁰, o *Detetive Fantasma* esteve nas Filipinas para impedir uma “Revolução”. Neste conto, o inimigo foi nomeado *oriental*, os termos *civilização* e *selvagem* foram várias vezes contrapostos para definir os lados. A trama se desenrolava em torno de uma arma de destruição de massa que o oriental Matsiami forneceu a um grupo de nativos denominados “Moro”, os quais tentavam expulsar a população branca da ilha. Observamos aqui a população branca sendo representada como americanos que levavam a *civilização* às Filipinas.

Nesta história, percebemos uma grande influência do imperialismo norte-americano, que se repetiu com relação à América Latina: a conservação da área de influência dos Estados Unidos, defendendo o continente americano da entrada do inimigo político.¹⁵¹ Na história, o *Detetive* arriscou sua própria vida, enfrentando sozinho um exército controlado por duas figuras comuns deste tipo de romance policial: o inimigo, figurado como oriental e o traidor, um homem de confiança dos poderes estatais, que se vendeu para os inimigos.

Além dos três personagens citados acima, que eram responsáveis por quase toda a trama da história, outras configurações se definiam dentro de regras aparentemente simples. As massas eram descritas como pessoas ingênuas, influenciadas por pessoas malignas, no caso o inimigo político da vez. As práticas imperialistas americanas de intervenção nos países de sua área de influência apareciam em lugar de destaque e se tornavam, nas tramas, práticas relacionadas à liberdade e à civilização.

A X-9 e os inimigos políticos

Com o imperialismo servindo de pano de fundo à revista *X-9*, foi questão de tempo até encontrarmos nomeações para inimigos políticos. A princípio observamos

¹⁵⁰ *X-9*, n.º 381, julho de 1957, segunda quinzena, p. 32-57; *X-9*, n.º 382, agosto de 1957, primeira quinzena, p. 32-57.

¹⁵¹ JUNQUEIRA, Mary Anne. Op cit..., p. 209-212.

muitas referências à noção de *oriental*, como aquelas apresentadas no conto *A ilha da morte*, do *Detetive Fantasma*. Ao passar os olhos por um conjunto maior de revistas, qualquer leitor poderia ver uma quantidade razoável de imagens e textos onde uma etnia específica recebia o papel de criminoso: os chineses (figura 25).



X-9, setembro de 1952, primeira quinzena, p. 5.



X-9, julho de 1959, primeira quinzena, p. 52-53.

Figura 25

Sabemos que a maior parte dos contos da X-9, nos EUA, havia sido publicada nas décadas de 1920 à 1940. Nesta época, as histórias estavam imbuídas e lógicas, temas e imaginários distintos. Havia os problemas com entorpecentes, principalmente o ópio, que ligava a imigração chinesa à criminalidade. Um tipo de preconceito associava todas as etnias do Extremo Oriente e os eventos da Segunda Grande Guerra, assim como posteriormente os da Revolução Chinesa e os da Guerra da Coreia, amplificaram a tensão entre os imigrantes. Mas é a partir de 1950 que textos e imagens sobre os chineses se intensificaram na revista e, na maioria das vezes, formulavam imagens pejorativas em relação a esta etnia.

Neste sentido, a revista poderia ter se apropriado de um determinado imaginário político, produzindo imagens que, em certa medida, legitimavam as ações e o pensamento de modernização do Estado ou, ao menos, estavam em consonância com as relações culturais presentes neste período.

Entre 1950 e 1961, em alguns contos, os princípios básicos do romance policial foram re-significados: o criminoso foi *convertido* em inimigo político, o crime, em comunismo e o (heróico) detetive, em representante do capitalismo norte-americano. Nesse sentido, o imaginário anticomunista produziu algumas alterações nos contos policiais publicados pela X-9, na qual textos isolados eram providos de um determinado tipo de representação e influenciados por um imaginário político corrente no período.

A propósito deste processo, destacamos uma historiografia que indicou que o anticomunismo teve maior procedência nas décadas de 1930 e 1940. No caso da X-9, percebemos o contrário, ou seja, por volta de 1950 houve uma intensificação dos textos com cenário imperialista e o aparecimento de alguns contos em que o comunista era o culpado.

Talvez a explicação pudesse ser encontrada em alguns elementos do romance policial, pois estes poderiam ter auxiliado a criação de tais representações. A criminalização re-configurou o conceito de *criminoso nato* e de inimigo social a de inimigo político, tendo em vista que este processo se deu a partir de uma ótica imperialista, e os mitos políticos tiveram grande influência nesta transformação.

O anticomunismo – assim como o comunismo – foi um processo histórico de sentidos múltiplos. Ele apareceu logo após 1917 e, embora não tivesse uma única fonte de produção e tampouco um único objetivo, foi constituído de forma a produzir uma relação *nós* e *eles*. O anticomunismo pôde ser entendido como um movimento de nomeação, mas também um movimento político, embora implicasse em não permitir ou desautorizar a via do comunismo como uma opção política. Para Carla Rodeghero

O anticomunismo é o conjunto das atividades realizadas por grupos diversos, que constroem e se guiam por um conjunto de representações que tem sido chamada de imaginário anticomunista. Trata-se de atividades como produção de propaganda,

controle e ação policial, estratégias educacionais, pregações religiosas, organização de grupos de ativistas e manifestações públicas, atuação no legislativo ¹⁵²

Pôde-se perceber que a produção discursiva acerca deste processo se dividiu em várias tipologias e confluiu a várias comunidades de imaginação. Mas o anticomunismo, acima de tudo, foi uma luta simbólica, travada em um campo de representações culturais, o que resultou em alguns pontos a serem discutidos. Este discurso se alimentou da apropriação de elementos presentes no imaginário social. Não se tratava da produção de um novo mecanismo de poder, ao contrário, tratava-se do (re)ordenamento de antigas disposições que reafirmavam certos campos. Ainda não se pôde descolar este movimento das mitologias políticas provindas de seus produtores. Se houve produtores de tal discurso, houve um processo de seleção, intervenção e regulamentação de tal economia. Isto indicou que os mecanismos da produção de representações anticomunistas tendeu a gerar um universo de existência, não podendo romper com as regras pré-estabelecidas, ou seja, se o comunismo foi declarado como um mal deveria sempre ser reafirmado como tal, não sendo possível um retorno ou mediação.

Assim, temos que o anticomunismo se alimentava de determinados tipos de imaginário onde o índice de reversibilidade era baixo. A grosso modo, a produção anticomunista não devia gerar possibilidades de diálogo sobre suas diretrizes, caso contrário, passaria a ser uma fala política propensa à discordância. As relações expostas até o momento não ditavam uma regra para o anticomunismo, ao contrário, eram estabelecimentos metodológicos que deveriam ser dirigidos aos discursos anticomunistas de formato autoritário.

Há um processo histórico mais longo, principalmente no caso americano, que merece um cuidado especial ao ser trabalhado. Um deles diz respeito à divisão de blocos capitalistas e comunistas e, em específico, à América como zona de influência dos EUA.

Nos anos que se seguiram a Segunda Grande Guerra, o Brasil vivenciou o fim da ditadura Vargas. No âmbito brasileiro, Vargas considerava que após o confronto,

¹⁵² RODEGHERO, Carla Simone. Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 44, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 13 Junho 2008.

o modelo norte-americano seria a base econômica mundial. Iniciou então um processo de abertura. Neste período, o Brasil esperava ocupar um papel de destaque em âmbito mundial. Afinal, havia auxiliado os aliados e as reservas naturais, existentes no território brasileiro, pareciam ser uma ótima razão para que isto se consolidasse. Adotando uma postura mais democrática, o Brasil viu em 1944, o anúncio de eleições, em 1945, o fim da censura à imprensa e a legalização do Partido Comunista. A repressão diminuía em progressão otimista e foi concedida anistia aos presos políticos. Os grupos opositores lançaram campanhas repletas de propostas de reformas sociais. Neste momento, surgiu um movimento popular, conhecido como *querentismo*, que exigia a candidatura de Getúlio Vargas. Porém, contrariando todas as expectativas populares, o ditador não se lançou como candidato.

Ao que parece, os trabalhadores estavam influenciados pela insegurança da perda das conquistas sociais obtidas no Estado Novo que, mesmo durante um regime ditatorial autoritário, haviam galgado. Muitos dos grupos organizados do período aderiram ao movimento, que em certa medida prenunciava uma postura dos trabalhadores brasileiros para os próximos anos. No entanto, é preciso perceber que:

Houve uma combinação com a lógica simbólica embutida no discurso estatal, cujas mensagens, fundamentadas na ideologia trabalhista, resgataram idéias, crenças, valores e a auto imagem construída pelos próprios trabalhadores na Primeira República. (...) o Estado varguista não surgira apenas como produtor de bens materiais, mas como formulador de um discurso que tomava componentes simbólicos da identidade construída pelos próprios operários no período anterior a 1930, articulava demandas, valores e tradições da classe operária e os apresentava como seus – além de ressaltar os benefícios sociais como uma atitude generosa que exigia reconhecimento e, fundamentalmente, reciprocidade (...) a classe trabalhadora ‘obedecia’, se por obediência política ficar entendido o reconhecimento de interesses e a necessidade de retribuição.¹⁵³

Deve-se ainda observar que

¹⁵³ FERREIRA, Jorge. A democratização de 1945 e o movimento querentista. In: _____; DELGADO, Lucia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 32.

(...) o querentismo não alcançou seu obcecado objetivo: manter Vargas no poder. Nem com Constituinte, nem sem ela. Mas concluir tão-somente que o movimento foi derrotado, pelo simples fato de que Vargas foi deposto pelos militares, é não perceber a sua importância e o seu alcance político. Após as eleições, na imprensa e em diversas interpretações de líderes pessebistas e udenistas, houve a constatação, espantosa para eles, de que os trabalhadores, de maneira contundente e irreversível, passaram a ter *vontade* política.¹⁵⁴

Em relação à política estatal, os EUA temiam a permanência de Getúlio Vargas e temiam ainda mais que este se aproximasse dos comunistas. Dessa forma, iniciaram uma pressão para pôr fim à ditadura de Vargas. Um dos primeiros indícios desta movimentação foi o discurso de Adolf Berle Júnior, embaixador norte-americano que criticou a inversão causada pelo movimento popular durante a eleição. Vargas foi deposto por militares e com isto teve início outro momento da estrutura política brasileira, no qual Eurico Gaspar Dutra assumiu a presidência. Já ao início de seu governo, observamos intervenções autoritárias em relação aos movimentos sociais e ao Partido Comunista. A situação tornou-se mais complicada quando, apenas no primeiro semestre de 1946, o Brasil passou por setenta greves de diferentes categorias, movidos pelos acontecimentos de 1945 e por uma alta inflacionária. Os movimentos populares protestaram nas ruas das cidades na intenção de conseguirem melhores condições de vida. Para Sidnei Munhoz,

Dutra era um anticomunista histórico e um dos expoentes da linha germanófila do exército, mas rapidamente adaptou-se à situação quando o Brasil aderiu às forças aliadas. No processo de abertura, iniciado ao final do governo ditatorial de Vargas, Dutra se opôs à concessão da anistia política e à legalização do Partido Comunista. No entanto, nota-se uma rápida mudança de posição em meados de 1945. Respondendo a uma carta de Átila Soares, datada de 13 de abril, em que o missivista relata os contatos que efetuara com Prestes, Dutra respondeu que era favorável à organização legal do PCB. Afirmou ainda que o partido deveria se organizar e possuir vida própria como qualquer outra agremiação política. Contudo, no seu governo, aos primeiros sinais de uma ação coordenada pelos EUA objetivando conter qualquer influência soviética fora de sua área de influência, Dutra retornou à sua posição original.

Assim, reprimiu duramente o PCB e os movimentos sindicais e populares. Logo no início de seu governo, em dois de março de 1946, conseguiu que a Assembléia Nacional Constituinte aprovasse a manutenção do texto constitucional de 1937 até a promulgação da nova carta. Com os poderes ditatoriais da constituição estadonovista, em 15 de março, através do Decreto-Lei número 9.070, regulou o direito de greve de forma draconiana, o que significou a proibição quase total dos

¹⁵⁴ Ibid., p. 43.

movimentos grevistas. Em maio do mesmo ano, o governo expulsou do funcionalismo público os comunistas assim identificados.¹⁵⁵

Além desta postura de Dutra, em 1947, o Partido Comunista foi posto na ilegalidade, mesmo tendo neste momento uma expressiva base partidária. Junto com o PCB algumas organizações trabalhadoras tiveram suas atividades canceladas por seis meses e alguns sindicatos sofreram intervenção estatal, o que iria mais tarde gerar o sistema de controle do Ministério do Trabalho. Ainda em 1947, o governo enviou um projeto à Câmara Federal, restringindo as manifestações públicas e alguns dos poucos direitos civis que restavam no período e a censura à imprensa foi novamente estabelecida. O aparelho policial estava sendo posto em uso; tanto aquele responsável pela vigilância de costumes, como aquele institucional que servia para reprimir as manifestações populares. *A questão social voltava a ser coisa de polícia.*

Em 1948, com a criação da Organização dos Estados Americanos, houve a formalização de um sistema de proteção ao continente, americano. Proteção esta que servia para aumentar a dominação norte-americana no continente. De certo modo, os EUA havia contribuído em muito durante a Segunda Guerra com os países da América Latina, principalmente com o Brasil; durante essa época, foi o principal aliado dos EUA no continente. Havia sido aplicado cerca de 450 milhões de dólares e deste valor setenta por cento havia sido destinado ao Brasil. No entanto, a América Latina insistia na criação de um Plano econômico de “reconstrução” parecido com o Plano Marshall; coisa que não aconteceu no continente. Em contrapartida, os EUA prometeram um auxílio de U\$500 milhões em troca de garantias de importação e exportação; quantia ínfima, dado os problemas em que a América Latina se encontrava, o que remeteu a uma questão mais complexa da natureza da ajuda dos EUA. O que este país tentava manter agora eram suas reservas de matéria-prima e uma América Latina fraca. Por outro lado, observava-se a necessidade dos países do continente em manterem a soberania de seu solo. Em conferência sobre a OEA firmou o pacto de não intervenção em assuntos domésticos, o que não aconteceu na prática. Segundo Munhoz:

¹⁵⁵ MUNHOZ, Sidnei J. Ecos da emergência da Guerra Fria no Brasil (1947-1953). In: **Revista Diálogos**, Maringá v. 6. p. 41-59, 2002, p. 48.

Sumariamente, é possível afirmar que durante o Governo Dutra o país experimentou um grande retrocesso no processo de democratização iniciado no final da ditadura Vargas. É possível ainda detectar a gênese de uma cruzada anticomunista que possuía tanto raízes endógenas quanto exógenas. Conclui-se ainda que o alinhamento incondicional do país aos Estados Unidos reduziu a sua capacidade de negociação, o que significou o fim da expectativa de receber um tratamento preferencial e a conquista do *status* de potência regional. Durante o segundo governo Vargas, houve tentativas de equacionar essas tensões, buscando uma linha de ação intermediária, em que se mantinha a aliança com os EUA em bases renegociadas, exigindo o apoio estadunidense para o desenvolvimento econômico do país.¹⁵⁶

Seguiu-se o período JK e a discussão entre as diferentes posições que divergiam quanto à questão econômica, uma declarando o governo JK como responsável pelo endividamento contraído pela construção de Brasília, e a outra parte da historiografia insinuando uma *era de ouro* construída pela modernização do país. Observando o período com maior atenção, vimos que esse momento teve início com uma sucessão presidencial, garantida por um “golpe preventivo” dos militares que retiraram o presidente Café Filho, empossando Juscelino Kubistchek, o qual havia ganhado o pleito eleitoral, fator que gerou um cenário conflituoso e tenso dentro da política brasileira. Buscando diminuir essa tensão, foi introduzido um sistema de governo chamado nacional desenvolvimentismo¹⁵⁷. Esta ação governamental promoveu uma relação entre o desenvolvimento econômico e a idéia de unidade nacional, que expressou um nacionalismo diferente do vivido em períodos anteriores¹⁵⁸. O complexo desenvolvimentismo legitimava-se dentro de um conjunto de regras que se fazia valer na Constituição de 1946, garantindo os direitos

¹⁵⁶ Ibid, p. 58-9

¹⁵⁷ Segundo Maria Victória Benevides, o nacional desenvolvimentismo foi expresso no Plano de Metas e “possuía vantagens que o tornavam mais atraente, mais ‘pragmático’, como recurso dos mais eficientes, tanto para a mobilização quanto para a legitimação. Para a burguesia industrial em expansão, ao contrário do getulismo, o desenvolvimentismo evitava a ênfase na intervenção estatal na economia. Para trabalhadores, o nacionalismo podia ser uma abstração, uma palavra de ordem, uma bandeira, um ideal, e o desenvolvimentismo era concreto, porque dele emanavam frutos imediatos, como o [...] atendimento às demandas específicas por empregos e serviços básicos. Já para militares, o desenvolvimentismo representava o que mais tarde seria identificado como a ideologia do ‘Brasil grande potência’, [...]. Para a esquerda em geral (na qual o debate ideológico se tornou cada vez mais débil entre nacionalismo, digamos, autêntico, o nacionalismo com tinturas entreguistas), a questão estava esmaecida pela política conciliadora do Partido Comunista. O PC acreditava na ‘revolução burguesa’ e via a entrada do capital estrangeiro como um mal muito menor que a oposição no ‘estilo udenista’, antipopular, antiprogressista e antigetulista”. BENEVIDES, Maria Victoria. O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento. In.: GOMES, Ângela de Castro (org.). **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV, 2002, pp.21-38, p.31.

¹⁵⁸ Ibid., p. 29.

civis. Outro ponto da política do governo de Kubitschek foi assumir um discurso anticomunista, mesmo que não tão acentuado quanto o de Dutra ou Getúlio Vargas.

A autora Miriam Limoeiro Cardoso identificou que a ideologia do desenvolvimento nacional veiculada na “Era JK” se baseava em três diretrizes: a prosperidade, a ordem e o destino/futuro¹⁵⁹. Naquele momento, a ideologia do desenvolvimento entendia que ampliando a economia, manter-se-ia a ordem e eliminar-se-ia o componente perigoso que era representado pela miséria, visto que, o Estado brasileiro associava a miséria ao comunismo ou, nas palavras de Juscelino “a verdade é que em torno da fermentação da miséria tornada consciente, rondam os inimigos da liberdade”¹⁶⁰. A associação entre a miséria e o terror invocava o discurso anticomunista no qual o inimigo comunista destruiria a segurança do país.¹⁶¹

Foi importante observar que, no período JK, a idéia de segurança nacional estava identificada a um princípio de democracia. Também foi preciso lembrar que este conceito estava fortemente vinculado à democracia liberal, na qual o papel do Estado era apenas o de garantir ao indivíduo seus direitos civis. Entretanto, no Brasil da década de 1950, e na subsequente, nem sempre estes direitos foram reconhecidos como o debate de idéias no espaço público, mas sim, como o direito a pertencer a uma sociedade de consumo: comprar e obter bens tornou-se mais importante que eleger seus representantes.¹⁶²

Esta questão pode ser melhor compreendida, quando observada a partir do contexto político internacional do período, pois com a emergência das duas super-potências mundiais (EUA e URSS) durante a Guerra Fria, o mundo havia sido dividido em áreas de influência. O Brasil pertencia à área de influência norte-americana e havia sofrido pressão para criar políticas e estratégias que tornasse o

¹⁵⁹ Segundo Miriam Limoeiro Cardoso “A ênfase na riqueza potencial do país constitui um dos elementos de mobilização política utilizados no discurso [desenvolvimentista de JK], através da crença que desperta no futuro e da esperança que isso significa, constituindo o amparo necessário para suportar os sacrifícios e dificuldades do presente. O nosso lugar entre as nações não é aquele que estamos ocupando. O que possuímos sob forma latente nos garante que consigamos atingi-lo, desde que tornemos ativas as nossas forças adormecidas e encobertas” CARDOSO, Miriam Limoeiro. **Ideologia do desenvolvimento** – Brasil: JK-JQ. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 80.

¹⁶⁰ JK discursos In.: CARDOSO..., op. cit., p. 81.

¹⁶¹ Ibid., p. 79-82.

¹⁶² FIGUEREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. “Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada”: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec, 1998, p. 126-131.

comunismo soviético distante da realidade brasileira. Para atender o discurso de época, vários setores da sociedade brasileira aderiram às mensagens contrárias ao comunismo. Desta maneira, os investidores internacionais, assim como os militares brasileiros, ficavam “tranqüilizados”. A “política de barreira” manteve uma estabilidade no ambiente internacional auxiliada, é preciso lembrar, por medidas econômicas favoráveis ao EUA¹⁶³.

Desta maneira, a mensagem norte-americana se desenvolvia de um ponto de vista, enquanto a prática política seguia outra proposta: a manutenção das riquezas e a diminuição de concorrentes. Para isto os dispositivos ideológicos deveriam ser variados e abundantes. Na consolidação dessa mensagem, os processos de identificação das políticas foram compreendidos com base em critérios de valor. Dessa forma, os valores políticos, culturais e sociais norte-americanos foram considerados positivos em contraposição aos valores comunistas, compreendidos como negativos. Os termos democracia, liberdade e capitalismo, aos poucos, foram utilizados para definir uma política altamente influenciada pelos EUA. Dentro deste combate simbólico, tais noções ganharam simétricos como: escravidão, totalitarismo e comunismo. As palavras utilizadas para nomear, tanto um lado como o outro, assim como os próprios termos *comunistas* e *capitalistas* foram ferramentas na construção de imagens acerca das tendências políticas do período. Cada ator social, cada grupo pôde vir a ter um entendimento sobre os termos. No caso dos liberais norte-americanos sobre os comunistas, Noam Chomsky nos forneceu alguns indícios. Segundo ele, os analistas políticos oficiais dos Estados Unidos nomeavam práticas coletivas das mais diversas como comunismo¹⁶⁴, o que em termos práticos queria dizer que toda a forma de organização coletiva que impedisse o avanço da miséria era uma questão de segurança nacional e teria uma vasta rede de prevenção rapidamente acionada. O que, em muitos casos, transformava o anticomunismo em uma arma dos liberais.

¹⁶³ Carlos Fico desenha um quadro da conjuntura nacional e internacional brasileira tendo como foco a posição do Brasil em relação ao EUA. Durante os anos do período democrático, segundo ele, a condição do Brasil a posição de Terceiro Mundo foi uma apropriação compulsória da situação internacional, o que em nossa opinião torna-se uma emblemática demonstração da condição de dependência da política externa norte-americana. FICO, Carlos. O Brasil no contexto da Guerra Fria: Democracia, subdesenvolvimento e ideologia do planejamento. In.: MOTA, Carlos Guilherme (org.). **Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação**. São Paulo: SENAC-SP, 2000, pp. 165-182.

¹⁶⁴ CHOMSKY, Noam. **Contendo a democracia**. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 13-14.

Ao mesmo tempo em que o comunismo era ofendido diretamente, também surgia como uma estrutura política única. Em certa medida, a mensagem anticomunista auxiliava os dois regimes, de modos e intensidades diferentes. Não podemos deixar de lado uma comparação, muito clara para o romance policial: não houve grande detetive sem um grande criminoso. A constatação e nomeação de um inimigo político facilitavam a *luta* contra o mesmo, assim como poderia canalizar as rebeldias do sistema a apenas um ponto.

Os termos que foram usados para identificar os dois lados nos meios de comunicação de massa¹⁶⁵ – que apareceram no Brasil a partir da década de 1940 – tiveram grande influência da introdução dessas mensagens no Brasil. Isto se deu pelo aparecimento de um número considerável de variáveis relativas às políticas internas e externas; em relação a esta última, tentativas de dominação econômica dos EUA e a *vontade integradora* norte-americana, assim como um aumento considerável da indústria cultural americana, entre outros fatores, forneceram a base para tal recepção. No caso interno, houve também, significativas mudanças na esfera político social tais como o surgimento de uma sociedade urbano industrial e com ela a formação de um mercado de bens simbólicos no qual os meios de comunicação de massa aumentaram em uma progressão vertiginosa¹⁶⁶.

Embora a revista *X-9* fosse uma publicação privada, muitas vezes poderiam ser observadas certas ligações com partes da política de estado. No período analisado observou-se, em muitas das revistas, contos onde o comunista era o vilão.

¹⁶⁵ Ibid. p. 129.

¹⁶⁶ Essa questão é discutida por ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999. Os dados oferecidos pelo autor sobre os meios de comunicação são esclarecedores: em 1944 existiam cerca de 106 rádios e em 1950 houve um aumento para 300; em relação ao cinema, a empresa cinematográfica Atlântida foi criada em 1941 e a Vera Cruz em 1949; quanto ao mercado de publicações, a indústria de livros obteve uma taxa de crescimento de 300% entre os anos de 1938 a 1950, graças à importação de papel e ao surgimento de grupos nacionais, embora ainda seja considerada modesta em relação a outros países. Ver p. 43-46. A consolidação do mercado de bens simbólicos em nosso país aconteceu em um momento no qual a política nacional e internacional fornecia um espaço favorável ao seu crescimento e desenvolvimento. No âmbito nacional houve uma modernização das relações de produção, impulsionada pelo crescimento da economia. Especialmente no segundo quinquênio, o Brasil alcançou uma taxa de crescimento real de 7%. Os processos de modernização não se limitaram à economia, mas atingiram também, as áreas de transporte e energia. Nesse contexto, a simbólica construção do distrito federal de Brasília desenhou um quadro de desenvolvimento, retomando o imaginário da *marcha para o oeste* que levaria a *civilização* ao interior do Brasil. Estes processos de modernização criaram e resgataram diversos mitos políticos que se espalharam tanto nos meios de comunicação como nos documentos “oficiais” do Estado, seja por meio do mote desenvolvimentista “cinquenta anos em cinco” – que remetia à “Idade do Ouro” – ou pela “imagem do salvador” – associada à figura do Presidente da República desde 1930 – ou por meio da identificação do inimigo político.

Títulos como *Os tentáculos vermelhos*, *Inimigos sem rosto* ou *Crueldade chinesa*, misturavam-se a outros não menos alarmistas. Em junho de 1951, na revista da primeira quinzena, líamos na capa o título, *O czar sangrento*. Ao abrir a revista, observávamos não um texto policial, mas uma crônica biográfica sobre a vida do czar russo. O subtítulo trazia a seguinte legenda: “bárbaras torturas e divertimentos monstruosos caracterizaram o sanguinário reinado de Ivan, o terrível, da Rússia”¹⁶⁷. No texto, iniciou-se uma descrição minuciosa de como era Ivan e suas *loucuras*. A certa altura, o autor afirma que o czar

Já havia aprendido que o temperamento eslavo adapta-se facilmente a qualquer forma de tirania, e que seu povo aceitaria o mal ou o bem com resignação e que, além do mais naquele tempo, **como agora, eram indiferentes e mesmo hostis ao progresso e até a liberdade.**¹⁶⁸

A estrutura de associação entre o passado bárbaro do século XVI ao presente comunista da Rússia não é uma impressão, pois ela era comparada textualmente. Na seqüência da narrativa, a construção indicava como o czar era imprevisível, e que seus aliados, de um momento para o outro, transformavam-se em inimigos e vítimas. Em determinado ponto, o autor apontou para algo que lhe pareceu interessante e escreveu: “O mais curioso é que a classe que Ivan mais odiava era a nobreza. Famílias nobres foram exterminadas em massa, exatamente como os bolchevistas expurgaram os últimos dos Romanoffs.”¹⁶⁹

Este texto foi uma exceção. Muitas vezes, a revista trazia notas em pequenos quadros sobre temas variados ou matérias que inseriam curiosidades históricas, principalmente nos primeiros anos de 1950. Porém, contos como *O czar sangrento* não foram encontrados nos demais números da revista. Ele representou uma diferença. A maioria dos textos da *X-9* apresentou-se de maneira mais sutil em relação às questões políticas, embora uma seção em especial tivesse a possibilidade de expressar as sensações da Guerra Fria de maneira mais incisiva. Ela durou pouco, apenas a primeira metade de 1950, e se chamava *O crime no cinema*. Nesta seção, havia resenhas de filmes em formato de conto que

¹⁶⁷ WALKER, Matt. Ivan o czar sangrento. In.: *X-9*, julho de 1951, primeira quinzena, p. 18.

¹⁶⁸ Ibid, p. 19, grifo nosso.

¹⁶⁹ Ibid, p. 20.

possivelmente sobravam da revista *Filmelândia*. Em 1952, foi publicada em *O crime no cinema*, uma narrativa sobre o filme *Caminhe para Leste* (*Walk east on beacon*, de 1952). Já ao início do texto, nos deparamos com uma longa explicação dos fatos ocorridos em 1917, o qual explicava que

Por ocasião da primeira Guerra Mundial, o povo da Rússia tentou criar no país uma democracia. Mas, num período de confusão e anarquia, um pequeno grupo de homens cruéis viu uma oportunidade de apoderar-se do poder absoluto. Apresentando-se como campeões dos povos oprimidos de toda parte, os novos senhores do Kremlin proclamaram as suas doutrinas e o seu objetivo: criar um mundo comunista por meio da destruição dos governos constituídos do mundo inteiro.¹⁷⁰

As cartas eram colocadas na mesa logo no princípio. A *X-9* nomeava a Revolução Russa como a tentativa de construir uma *democracia*, e que por confusões e anarquia alguns homens cruéis tomaram o poder. Explicada assim, rapidamente, de maneira objetiva e maniqueísta, a política virou doutrina e seus objetivos não foram os de uma sociedade sem classe; mas, sim, as interferências e destruição de pactos de soberania. Da Revolução Russa:

Mais de trinta anos se passaram e, hoje, os soviéticos dominaram o maior império da história do mundo. Para conseguir o seu objetivo final, os comunistas continuarão a empregar a sua estratégia: crime, traição, chantagem política, propaganda, subversão. Se todos os outros métodos falharem, recorrerão à terceira Guerra Mundial.¹⁷¹

Com o vilão devidamente nomeado e adjetivado, o leitor deveria ficar preparado para, possivelmente, os piores criminosos que vira até então. Afinal, seriam eles os que poderiam iniciar uma catástrofe mundial. Contudo, partes das técnicas que estes perigosos inimigos utilizavam eram conhecidas. O crime, muito familiar para os leitores da *X-9*, soava como um prolongamento das experiências publicadas na revista. Ernest Mandel, em sua análise sobre o romance policial, havia comentado da transferência da criminalidade para o Estado, com as referências a crimes de guerra e a espionagem.¹⁷² Neste caso, o tema central da narrativa eram

¹⁷⁰ Anônimo. *Caminhe para leste*. In.: *X-9*, setembro de 1952, primeira quinzena, p. 40.

¹⁷¹ Id.

¹⁷² MANDEL, op. cit. p. 99.

as transferências de tecnologias por meio de espionagem, pois “Das muitas armas existentes no arsenal comunista, nenhuma tem conseguido vitórias maiores e mais baratas para o Kremlin do que a estudada e hábil prática da subversão. O caso Lazchenkov, síntese de muitas investigações importantes do B.F.I., revela os processos complicados e perigosos da espionagem comunista”.¹⁷³

Os três parágrafos do conto citados dão início a ele de maneira pouco literária, como uma explicação necessária aos fatos correntes. A partir deste ponto, o texto passou a ter um caráter mais literário e a história, que envolveu o seqüestro de um cientista envolvido no cálculo de algoritmos que controlariam o armamento norte-americano, foi o pano de fundo para as chantagens e crimes comunistas, envolvendo altos funcionários do governo americano, pessoas simples e principalmente “o Partido”. Este, em um momento era a ameaça ao governo americano, em outro momento passava a ser motivo de chantagem para com o cientista. Um papel especial foi designado para a personagem Elaine “uma mulher jovem e bonita, social e intelectualmente qualificada para a posição que ocupava como esposa de um homem importante nos círculos oficiais (americanos). A sua dedicação à causa da revolução mundial era incontestável”.¹⁷⁴ Esta mulher, no momento em que abordou o cientista, Dr. Kafer, o ameaçou com informações que poderiam ligá-lo ao Partido Comunista. A articulação do texto, mesmo tendo alvo certo, o comunismo, denotou o estado de paranóia no qual se encontrava o período. Ser ligado aos *vermelhos*, de alguma maneira, era receber uma mácula perigosa.

Outra característica interessante foi o papel do B.F.I. (FBI) que apareceu em plano central e com uma estrutura de dar inveja a James Bond. O aparato policial do birô foi representado com escutas, filmagens, um tipo de vídeo conferência, além de funcionar como um relógio, pois todas as personagens que fizeram parte da instituição estavam sempre preparadas, dando a impressão de que antecipavam os passos do inimigo. A primeira vista, pareceu estranho, até se descobrir que o roteiro do filme resenhado (narrado) na *X-9* teve base em um texto de J. Edgar Hoover, intitulado *O crime do século* publicado na *Reader's Digest*, que narrou um caso em certa medida real: o dos Rosenberg, condenados à pena capital, em março de 1951,

¹⁷³ Anônimo, Caminhe para leste... op., cit., p. 40.

¹⁷⁴ Ibid, p.42.

por conspiração. Em menos de dois anos (julho de 1953), eles foram executados nas cadeiras elétricas de Sing Sing, Nova York.

Segundo Robert Meeropol, filho do casal e hoje militante contra a pena de morte, seus pais provavelmente foram os únicos a terem sido executados pelo governo federal¹⁷⁵. A construção do texto na *X-9* fez menção à prisão do casal Elaine e Nicholas Wilbon, mas não apontou as questões posteriores. O que impressionou foi o fato da velocidade com que este texto foi publicado na *X-9*, assim como a produção do filme, o texto de Hoover e os eventos que aconteceram com o casal Rosenberg. Se houve alguma questão reveladora sobre o fato desta velocidade dos acontecimentos e da divulgação das informações em diferentes suportes era que existia um processo de circulação de certas idéias, das quais a *X-9* partilhava. O anticomunismo pareceu ter sido um fator relevante na revista mesmo que de maneira implícita, intertextual ou como nos casos descritos até o momento, em que os lados e as posições eram claros.

Os fatores que estabelecem estas idéias parecem ter relação com acontecimentos ocorridos ainda, na Segunda Guerra, pois muitas das tecnologias que posteriormente emergiram com grande força foram criadas, sendo algumas utilizadas no corrente tempo da vida cotidiana mundial do pós-guerra, (algumas vezes estas novas tecnologias deram margem a leituras revisionistas). Houve um processo de avanço técnico, tecnológico e econômico produzido na Segunda Guerra e continuado no pós-guerra. Diversos aparelhos e maquinários foram inventados no

¹⁷⁵ MEEROPOL, Robert. McCarthy era lessons for Bushs America. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 21, n. 59, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000100023&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 Janeiro 2008. Segundo ele: "Nem tudo, porém, era tão tolo assim. O comandante da base militar dos Estados Unidos na Baía Subec, nas Filipinas, colocou uma advertência no quadro de avisos principal informando que a Constituição dos Estados Unidos e a Bill of Rights não deveriam ser afixadas na base por serem "controversas". Esse era o clima no qual a vida de meus pais foi a julgamento. Apesar de vagas acusações de conspiração contra eles e do fato de as palavras 'bomba atômica' não constarem de seu indiciamento, a imprensa, os promotores, o FBI, o juiz e até o então presidente Truman caracterizaram o caso como julgamento de alta espionagem atômica. J. Edgar Hoover, o poderoso diretor do FBI, classificou o roubo do segredo da bomba atômica como o 'crime do século'. Meus pais foram sentenciados como se eles tivessem sido condenados de entregar o segredo da bomba para a União Soviética. (...)

Eles foram julgados e considerados culpados, em março de 1951, um mês particularmente sangrento na Guerra da Coréia, na qual em média mil soldados norte-americanos morreram mensalmente durante três anos. Os advogados de meus pais tentaram por dois anos reverter a sentença. Fizeram apelações à Suprema Corte em nove ocasiões, mas a Corte se recusou a revisar o processo. Apresentaram pedidos de clemência, inicialmente ao presidente Truman, depois ao presidente Eisenhower. Ambas as petições foram indeferidas."

período nesta época, como armas de assalto, tanques, remédios, intervenções cirúrgicas, dispositivos que auxiliassem na comunicação, catalogação e identificação de pessoas. Entre eles apareceram, também, os computadores da IBM¹⁷⁶ e as bombas de Hidrogênio e Nuclear.

Estes equipamentos ficaram marcados no imaginário de época. Graças a uma forte mensagem cultura, apareciam em consonância às políticas e às ações estatais, por meio de uma ampla rede de dispositivos informativos e culturais que iam do cinema às revistas de entretenimento e notícias de jornais. Em diferentes periódicos eram ordenadas, entre notícias banais e informes de guerra, as propagandas de empresas como a Philco e o seu importante papel no desenvolvimento de radares e bazucas. Como exemplo, podemos citar a *Seleções do Reader Digest*, uma revista com alto grau de envolvimento com as políticas oficiais do EUA, e mesmo os veículos que não faziam parte da rede direta tinham sua parcela no desenvolvimento da transmissão cultural de tais representações.

No caso da revista *X-9*, os anos da Segunda Guerra representaram um momento em que o periódico apresentava aos leitores diferentes narrativas, ligadas de algum modo ao mundo da Guerra; fosse por veicularem contos de espionagem e guerra, ligados ao cotidiano do confronto, fosse por publicarem romances policiais em que a trama envolvia prefeitos de cidades em corrupção e um fim moralista que mostrava o comportamento desviante na democracia liberal. Ainda nestes anos, havia uma publicação contínua de histórias de *Far west* e narrativas coloniais. Todavia, estas narrativas (policiais ou não) ratificavam uma cultura de guerra. Nelas, os aliados eram glorificados e a mensagem de um estilo de vida, assim como das democracias liberais ao estilo americano, era inserida como um processo natural para aqueles que viviam na América. Ao que pareceu, estas narrativas foram

¹⁷⁶ Em seus dois livros, *A guerra contra os fracos* e *IBM e o Holocausto*, Edwin Black demonstra que na base de elementos que após a Segunda Grande Guerra foram separados, havia muito em comum entre os estadunidenses e os nazistas, pelo menos no que dizia respeito a constituição de uma “raça” por meio de processos eugênicos. Black aponta para a importância da IBM na produção de uma infra-estrutura do sistema de seleção e identificação na Alemanha Nazista, assim como, a constituição de um corpo médico que selecionava pessoas que deveriam ser impedidas de formarem famílias, pois sofriam intervenções médicas que os impediam de ter filhos. Isso ocorreu no território americano. Somado a estes elementos, a contratação de especialistas nazistas na Guerra Fria, item não trabalhado por Black, nos faz pensar o quanto o imperialismo alterou o modo de vida de grande parte do mundo ocidental. Ver: BLACK, Edwin. **A guerra contra os fracos: a eugenia e a campanha dos Estados Unidos para criar uma raça dominante**. São Paulo: A Girafa, 2003 e _____. **IBM e o Holocausto**. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

veiculadas, em grande parte da América Latina, embora por um número de veículos diferentes. A técnica, talvez por se mostrar eficaz, foi incentivada e ampliada durante os anos da Guerra Fria.

Muito embora a Guerra Fria tivesse resumido seus confrontos de maneira indireta no *homem a homem*, a tecnologia foi, sem dúvida, o grande horror dos países beligerantes, para utilizar a expressão de Hobsbawm, pois em 1949, a URSS dominaria a técnica da bomba atômica. A questão não pára nas superpotências, pois outras nações também dominaram tal técnica: em 1952, a Grã Bretanha; em 1960, a França e a China e, entre 1970 e 1980, outros países como Israel, a África do Sul e a Índia.

As armas de destruição em massa representavam no imaginário de época a destruição da “civilização” e possivelmente o fim da humanidade. Entretanto, a sua utilização pelos poderes estatais visou outros propósitos; afinal, nenhum artefato nuclear foi detonado contra pessoas depois da Segunda Grande Guerra. As armas atômicas forneceram outra maneira de se fazer à política, pois eram mais úteis inertes do que em movimento. Estas máquinas serviam de ferramentas de uma política “policial”, uma vez que a intenção de usá-las fazia com que o inimigo, fosse qual lado fosse, parasse para ser ouvido. Em 1953, os Estados Unidos utilizaram de ameaças para com a Coreia¹⁷⁷, assim como, em 1954 contra o Vietnã. A URSS também utilizou da mesma fórmula em relação à questão de Suez, quando ameaçou a Grã Bretanha e a França. No entanto, foi em 1962 o momento mais tenso desta primeira fase da Guerra Fria.

¹⁷⁷ No estudo dirigido por Biagi durante o ano de 2001 podemos observar que “Para todos os efeitos, a Guerra da Coreia começou no dia 25 de junho de 1950, quando, provavelmente, sete divisões de infantaria norte-coreanas, com uma brigada de tanques e tropas de apoio, cruzaram a fronteira e atacaram a Coreia do Sul. Comandadas pelo marechal Choe Yong Gun, duas colunas avançaram para Seul e uma terceira seguiu ao longo da costa leste, enquanto que uma pequena unidade invadia um enclave na costa oeste, ao sul do paralelo 38. (...) podemos dizer que, na verdade, ocorrem duas guerras: a primeira é a propriamente dita, com mortes e violência, dentro de esquemas militares, situações perigosas para ambos os lados, no chamado “teatro de operações”; e a segunda é aquela apresentada pela mídia, construída para ser acompanhada pelo público. Em outras palavras, a “primeira guerra” constrói a “segunda guerra” e a “segunda guerra” constrói a “primeira guerra”, numa relação dupla. As novas tecnologias deixam a “segunda guerra” mais complexa, pois sua representação torna-a mais próxima possível da “primeira guerra” e os efeitos sobre o público tornam-se mais intensos. E a presença da televisão interferiu nas representações das guerras. A Guerra da Coreia foi a primeira a ter uma cobertura televisiva mais efetiva. A televisão já existia, comercialmente, nos Estados Unidos, desde 1933. Em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, havia cerca de 10 mil aparelhos de TV nos Estados Unidos e, no período da Guerra da Coreia, o número chegaria perto dos 10 milhões”. BIAGI, op. cit. p. 29.

No acontecimento que ficou conhecido como “o caso dos mísseis em Cuba”, a montagem de bases de mísseis soviéticos no território cubano - que para os EUA considerado território americano - colocou as duas superpotências em atrito direto. Neste momento, elas se utilizaram de ameaças mútuas. A situação foi contornada de maneira diplomática. No entanto, a própria existência de tais armamentos influenciava as relações internacionais, pois cada frase “diplomática” vinha acompanhada de um não dito: *não nos enfrente ou usaremos a bomba*.

Havia também outro “senão” nas relações diplomáticas derivadas deste período. A idéia de o mundo estar diante de uma terceira guerra mundial definia de maneira mais clara os lados; afinal, a questão das definições ideológicas entre comunismo e capitalismo eram apenas abstrações que funcionavam em comunidades de imaginação que delas se alimentavam. Ao contrário da sensação de instabilidade bélica, pois o imaginário de confrontos físicos, dor ou perda podia ser mais palpável, embora também estivesse em um mundo de idéias.

No sistema internacional da Guerra Fria – diferentemente dos outros momentos políticos anteriores ao conflito – o objetivo foi a conquista de influência com a menor mobilização de energias possível. Afinal, era preciso lembrar, milhões de dólares escoavam dos EUA em direção aos países “alinhados” na tentativa, em primeiro lugar, de reerguer suas economias e, posteriormente, de mantê-los como *democracias liberais*, ou seja, longe do comunismo e de sua principal representante: a URSS. Um combate, neste contexto, estava fora de questão por vários motivos como o “fim da humanidade” ou mesmo o desastre econômico que causaria. No entanto, há um desnível entre a ação efetiva e a produção de representações ideológicas. Enquanto as potências concorriam e tinham certo controle sobre o confronto efetivo no âmbito internacional, havia toda uma mobilização interna aos blocos para gerar um efeito de insegurança, fosse ela a constituição de uma constelação mitológica a respeito dos inimigos. Isto garantia certas ações que, a princípio, não teriam relação com a concorrência entre as potências.

Esta estratégia política gerava tensões entre os países e também entre as populações. No período da Guerra Fria, a insegurança criou um tipo de representação que foi veiculada em diversos dispositivos culturais. O cinema e a literatura foram alguns dos lugares da luta simbólica dos diferentes lados da Guerra Fria. Neste sentido, com o auxílio de um imaginário alarmista todo um aparato de

representações foi forjado por “especialistas”. O mais interessante foi que não era necessário recrutar nenhum “soldado das letras” porque no processo geral as representações eram informadas por imaginários de época e, principalmente, por um processo que Said lembrou muito bem.

No caso de sistemas democráticos não foi possível que houvesse uma estrutura que ditasse as idéias centrais. Houve sim um sistema de trocas onde certas idéias tiveram mais relevância que outras, estas por sua vez representaram uma liderança cultural. Em outras palavras, Said, em uma leitura original de Gramsci, identificou a existência de idéias que se sobressaíam em relação às outras como resultados de uma cultura hegemônica. Parafraseando Said: “É a hegemonia, ou antes o resultado da hegemonia cultural em ação, que dá”¹⁷⁸ a estas, representações imperiais e anticomunistas durabilidade e força. Elas estavam muito relacionadas com os sentimentos de identidade coletiva norte-americana e com as imagens mitológicas que constituíram sua união. Neste sentido, as idéias hegemônicas estavam alinhadas com certas práticas da economia e da política, costuradas e alinhavadas em uma “opinião pública” expressa pelos veículos culturais.

Havia um conjunto de interesses que ultrapassava a “defesa das liberdades individuais” das democracias liberais ou outros *slogans* americanos, assim como a defesa dos povos comunistas contra o inimigo capitalista permitia que atrocidades fossem cometidas na URSS. Era preciso perceber que a constituição de algumas fórmulas, táticas e estratégias políticas americanas e soviéticas não tinham quase nenhuma relação com a Guerra Fria. No entanto, o conflito servia de motivo para dezenas de intervenções. E. P. Thompson, em sua crítica à tese de Fred Halliday, chegou a apontar para este fator. Na ocasião, colocou como missão do movimento pela paz a difícil tarefa de não apenas se opor à corrida armamentista,

mas também o de expor e desmistificar o vocabulário malcheiroso das armas nucleares, revelá-las não apenas como armamentos, mas como retórica simbólica, para ‘**a supressão da política...** e a **substituição** da ameaça de aniquilação pela

¹⁷⁸ SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.34.

resolução negociada das diferenças'. Assim, a suspensão do processo político pela Guerra Fria, a estase degenerativa da condição.¹⁷⁹

Nesta proposta, encontrava-se também uma inclinação pessoal de Thompson em historicizar o evento e demonstrar como a Guerra Fria foi se retroalimentando, aproveitando a própria inércia, fazendo com que a ideologia se tornasse sua *força motriz*¹⁸⁰. Este proeminente historiador inglês percebeu que a Guerra Fria servia para os dois sistemas políticos, não como um conflito, afinal lembrou que “comentaristas no Ocidente já lamentam a perda do ‘outro’ como um inimigo útil, assim como empreiteiros do programa e das armas nucleares se queixam de que estão sofrendo”¹⁸¹.

Mas o anticomunismo se desenvolveu na revista por meio de várias estratégias onde as histórias apresentavam o inimigo político de maneira clara, nomeando e adjetivando, como na história *A mulher de cabelos de fogo*, uma novela de William Campbell Gault, publicada na primeira quinzena de 1956.

Nesta narrativa, um pugilista americano chamado Tod Nelson encontrava-se no corredor da morte, acusado de matar Lila Abbott, uma garota que sobrevivera seduzindo homens com dinheiro. O pugilista tinha pouco tempo para ser inocentado e sua irmã contratou o detetive particular, Mortimer Jones, para encontrar os verdadeiros culpados, livrando assim o inocente Tod Nelson da cadeira elétrica. Até aqui, a história desenvolveu sem maiores complicações; o leitor estava envolto em uma trama policial “normal”. Contudo, os acontecimentos posteriores da história levaram a questão para outro caminho. Jones, o detetive, iniciou seu inquérito com os principais suspeitos de assassinar a garota: seus amantes. Entre eles descobriu que Lila havia sido casada com um conde chamado Terrati. Ao interrogar o conde e sua nova esposa, o detetive concluiu que seria necessário saber mais sobre os mesmos; eis então a necessidade do informante Nick, o grego.

A descrição do grego transformou o informante em “Um rapaz jovem, um verdadeiro Apolo, um Adônis, que parecia ter sido informado de minha visita e já me esperava com um sorriso nos lábios. Era jovem e elegante, louro e queimado do sol,

¹⁷⁹ THOMPSON, E. P. Os fins da Guerra Fria: uma resposta. In.: BLACKBURN, Robin. **Depois da queda**: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 77. Grifo nosso.

¹⁸⁰ Id.

¹⁸¹ Ibid, p. 78.

e, acima de tudo simpático. Parecia um ator da MGM.”¹⁸² Pareceu-nos que, com uma descrição como esta, o novo personagem estaria a salvo de qualquer suspeita. Durante a conversa de Jones com o grego, o primeiro indício apareceu:

Disse-lhe primeiramente que acabara de entrevistar o Conde Terrati.

- Aquê! imbecil! – exclamou Nick [...] – Pudera! Aquê! fascista miserável! Enganou muita gente e continua enganando!

- Fascista? - perguntei [...]

- Pouca gente sabe disso. Êle era partidário de Duce. Fazia discursos. Quando as coisas começaram a ficar pretas, virou a casaca. Não quer por nada dêste mundo que se saiba da sua vida pregressa. Seus amigos atuais não gostariam disso...

- Quais são seus amigos atuais? – perguntei [...]

- Agora êle é comunista. Mas daqueles autênticos!

- Que pulo – comentei.

- Até que não – respondeu Nick. – É uma questão de nome, para êle. Creio que não entende nada de política. Continua sendo o mesmo canalha de sempre. Êle estaria disposto a se filiar a qualquer partido, deste que pudesse continuar com seus negócios desonestos.¹⁸³

A associação entre o fascismo e o comunismo reproduzia uma das mensagens comuns no período. Contudo, coube ressaltar a passagem do texto que indicava que o Conde Terrati era um comunista autêntico. Todas suas ações foram associadas aos comunistas de uma forma geral. Podemos observar algumas questões específicas das mensagens anticomunistas em romances policiais. A imagem do comunismo foi associada a “negócios desonestos”. Neste texto, o imaginário anticomunista se desenvolveu de uma forma a indicar as ações dos comunistas como criminosas. E o desfecho desta história tornou esta idéia mais apreensível.

Jones não encontrou indícios que indicassem que o assassinato de Lila tivera relação com o Conde. Entretanto, desde o momento em que Terrati fora identificado como comunista, passou a ser o principal suspeito. O processo que o detetive desta novela utilizou para desvendar o crime não se enquadra nas técnicas de identificação policial; mas sim, em uma série de acusações desferidas em outro interrogatório que colocou o conde e a condessa Terrati em contradições. O detetive ameaçou os interrogados ao insinuar que poderia revelar alguma trama política relativa ao assassinato de Lila Abbott e lançou as afirmações: “- Mas se não

¹⁸² GAULT, William Campbell. A mulher de cabelos de fogo. In: **X-9**, nº 364, novembro de 1956, p. 54.

¹⁸³ Ibid, p. 61.

conseguirmos prender o criminoso, então sim, estaremos em uma complicação política dos diabos! [...] - Neste caso, o F.B.I. interviria seguramente”¹⁸⁴. Com isto, o criminoso foi revelado. Não se tratava de uma disputa política, mas sim, de um caso de vingança realizado pela Condessa Terrati, que também foi responsável pela conversão do Conde ao comunismo. A condessa, enciumada com a traição do marido, que continuava a ter um caso com a ex-esposa Lila, matou-a. Esta trama foi descoberta dentro de um diálogo traçado entre os três personagens, onde Jones deu a cartada final “- A sua mulher converteu-o às novas idéias que agora o senhor defende. Mas o importante é que o senhor defende essas idéias. O senhor ama o seu partido e não gostaria de vê-lo envolvido num crime de morte cuja única causa foi o ciúme descabido e injustificável de sua esposa.”¹⁸⁵

Neste ponto, o problema retornou ao processo das motivações individuais. No entanto, o inimigo coletivo foi representado dentro da construção de um aparato político que vigiava e controlava os passos dos comunistas, representados na instituição do F.B.I., que em outras passagens do texto foi mencionado. A mensagem anticomunista veiculada nesta história tinha como alvo as características do comunista, vingativo, despreocupado com a vida de terceiros e desonesto. Além desses, outros traços eram legados ao comunista: inteligente e apaixonado. Estes, somados aos primeiros, tornavam o partidário da União Soviética um perigo ainda maior. O conto teve um desfecho interessante. A Condessa **Devine** Terrati¹⁸⁶ matou o conde com um tiro no peito e o pugilista foi salvo da cadeira elétrica. A paz retorna à história com “final feliz”.

Neste sentido, seria possível dizer que ao se analisar os romances policiais e, em específico, *quem* representou o criminoso, estaríamos mapeando certos medos que parte da sociedade compartilha ou compartilhou. Entre eles observamos um em particular: o comunismo. Durante os anos 1945 a 1964, o Brasil teve presente em sua história diversas formas de discursos anticomunistas, produzidos pelo Estado, pela Igreja ou de origem norte-americana. Por meio de diversos veículos, estas falas definiam o comunismo como uma ameaça para o ocidente.

¹⁸⁴ Ibid, p. 62

¹⁸⁵ Id.

¹⁸⁶ A escolha do nome da personagem também é simbólica vista que *Devil* em inglês é demônio e o papel da condessa foi o de seduzir o conde para o comunismo. Da mesma forma, as atribuições: vingativo, despreocupado com a vida de terceiros, desonesto, inteligente e apaixonado são alguns dos adjetivos para descrever o demônio na religião cristã.

Desta maneira, o romance policial moderno, o romance negro, como no caso do conto *A mulher de cabelos de fogo*, transferiu o problema da criminalidade do individual ao coletivo. Esta modificação constituiu um ponto fundamental para o entendimento dos contos policiais da revista *X-9* pois, como pudemos observar, o romance policial é um gênero literário que se apropria dos medos e sentimentos do imaginário de época. E são/foram estas transformações históricas as principais motivações para a confecção de novas formas de representação dentro deste estilo. O que nos permitiu observar que o momento de formulação de uma política anticomunista após a Segunda Grande Guerra, que construiu o medo do ocidente na imagem do comunismo, também foi apropriada por este gênero literário, possibilitando a diversos autores escreverem novos tipos de romances policiais nos quais o crime e o criminoso seriam respectivamente o comunista e o comunismo¹⁸⁷.

Em *Os inimigos sem Rosto*, conto passado em Berlim,¹⁸⁸ observamos que os processos de construção de um tipo de anticomunismo diferente na *X-9* não foram resultantes de novas proposições; mas sim, da (re)significação de elementos presentes no romance policial, assim como de uma estrutura de construção invertida, pois geralmente nos textos que envolviam os comunistas, como vimos até aqui, eram estes que atacavam primeiro e não, os norte-americanos. Neste conto ocorreu o inverso. Todo o contexto apareceu pela formulação de um plano para atacar os “soviets” de maneira rápida e eficaz. Entretanto, o plano foi interceptado por alguém e o agente secreto Gregory Keen enfrentou o grande medo comunista. O texto passava a impressão de que todo comunista é um indivíduo que poderia fazer parte do exército vermelho. Se aos EUA cabia uma enorme força militar e a predominância econômica, a força do Exército Vermelho foi o trunfo da URSS.

O texto brincava com uma questão representativa do policial que era a detecção, ou identificação, pois como lutar com algo que não era possível de localizar? Se nos lembrássemos do maior poder do *Detetive Fantasma* que era a capacidade de esconder seu próprio rosto, o problema aumentaria. Embora existisse

¹⁸⁷ Faz-se necessário à introdução de uma baliza metodológica. O imaginário ou mesmo as práticas anticomunistas, estiveram presentes no Brasil antes do final da Segunda Grande Guerra. No entanto, foi com o final deste acontecimento que os processos se disseminaram com maior força em relação a questão internacional. A Guerra Fria intensificou e transformou o anticomunismo em questão de Estado.

¹⁸⁸ *X-9*, dezembro de 1955, primeira quinzena, p. 4-18 e *X-9*, dezembro de 1955, segunda quinzena, p. 41-57

uma grande dose de proximidade com o romance policial; este conto flertava também com as narrativas de espionagem. Mas estas narrativas, durante a Guerra Fria, tiveram mais proximidades com o policial que com seus antecessores. Se o segredo não era o vilão, ao menos, encontrava-se no ato de desvendar como o criminoso faria sua grande armação. Neste caso, eram os vilões que se escondiam no anonimato da “idéia política”.

Outros agentes secretos faziam parte da estrutura da revista, mas nenhum deles foi mais presente que *O agente secreto X-9*.

O agente secreto X-9

Samuel Dashiel Hammett, assim como a revista *Black Mask*, foram peças importantes para a *X-9* por vários motivos, entre os quais poderíamos indicar o título da revista, pois *X-9* foi uma apropriação de um dos trabalhos de Hammett: *Agent Secret X-9*. Além deste fator, a revista trazia as HQs em formato seriado, podendo variar com o seu fechamento, com a publicação de três a seis páginas da história por revista. Um elemento interessante da biografia do autor Samuel Dashiel Hammett foi o fato de ele ter sido preso pelo FBI em 1942, por apresentar uma postura comunista. A questão mais surpreendente relacionava-se ao “como” Hammett chamou a atenção dos federais para ele. Foi pelo trabalho *Agent Secret X-9*, desenvolvido para um jornal.

Nesta fase, as histórias do *Agente Secreto X-9* circularam no Brasil. No entanto, na década de 1950, a HQ já não tinha mais seu roteiro desenvolvido por Hammett e nem mesmo era desenhada por Alex Raymond, o criador de *Flash Gordon* e *Buck Roger*, HQs recebidos no Brasil com grande aceitação pelo público infantil. Após a prisão de Hammett, outros roteiristas ficaram responsáveis pelos quadrinhos do *Agente Secreto X-9*.

Realizamos uma análise de uma história do *Agente Secreto X-9* a partir da revista n.º 426. Esta fonte foi escolhida por uma razão especial: dentro de todo o conjunto da *X-9* ela não representou nada de especial. Era comum como as outras e para a nossa pretensão era perfeita. Sua única diferença em relação ao conjunto geral, talvez fosse a capa, que ao invés de trazer o título de novela de um dos

“grandes” detetives da revista, tinha ao lado da tradicional “loira amedrontada” o título de uma das reportagens policiais romanceadas chamada *Uma pitada de arsênico* do *Suplemento amarelo do crime*. Além deste elemento, o número 426 não trouxe novidades editoriais ou novos temas.

Na seção *O agente secreto X-9*, lemos a seqüência de uma história iniciada no número anterior, onde Phil Corrigan (nome do *Agente Secreto X-9* após 1945) encontrava-se em um quarto de hotel junto a sua esposa, onde discutiam os resultados de sua última aventura¹⁸⁹. Na história anterior, a esposa de Corrigan, Hilda, havia sofrido uma tentativa de seqüestro, pois serviria de refém para um assalto a banco. Um dos suspeitos, Jack Mimicus, havia fugido. Tratava-se de um comediante que podia “imitar vozes”. Hilda afirmou para o seu marido que poderia reconhecer a voz do bandido. Em seguida, Phil encontrou uma nota no jornal local sobre uma apresentação de ventriloquismo e desconfiou que o apresentador pudesse ser o seqüestrador. Após Hilda reconhecer o suspeito, Corrigan o prendeu sem nenhuma trama mais complexa.

Algo de surpreendente aconteceu sem seguida. A história dispensava uma página inteira para narrar as férias da família Corrigan, questão que se encontrava dentro dos padrões de HQs policiais. Eram dez quadrinhos onde nada, a não ser a representação de uma família de classe média norte-americana, foi apresentada em seus momentos de “felicidade”. O leitor atual ficaria perplexo com o conjunto de informações veiculadas na revista, pois em páginas anteriores ele se deparava com o “caso verdade” da velhinha que envenenara seu marido e fora condenada à cadeira elétrica ou o conto que descrevia como uma família de chineses torturou um agente da narcóticos. Inesperadamente, nos deparamos com um momento de lazer e relaxamento que deixariam muitas peças publicitárias veiculadas em outras revistas do período, pouco à vontade.¹⁹⁰

No trabalho de Anna Cristina Figueiredo, *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada*¹⁹¹, a autora identificou nas peças publicitárias de revistas do mesmo período, uma relação próxima a que nos referimos: imagens construídas pela mídia sobre modelos de famílias e o surgimento de uma sociedade de consumo em que o

¹⁸⁹ **X-9**, n.º 426, junho de 1959, primeira quinzena, p. 78-81.

¹⁹⁰ Os textos descritos referem-se aos artigos *Uma pitada de arsênico* e *Crueldade chinesa*.

¹⁹¹ FIGUEIREDO, op. cit... passim

lazer e o trabalho tinham espaços diferenciados. Nesta aventura do *Agente Secreto X-9*, identificamos ambas as relações, tanto o modelo de família classe média, quanto as separações entre trabalho e lazer.

Os Corrigan saíram da cidade em direção ao Lago Kanda, levando sua família para a *wildernes*. Lá encontrarm com sua filha, Philda, Tio Junpy e Tia Mildred. Coube aqui salientar a importância do cenário onde se passava a história, que nos propiciou a observação de outra peça do imaginário: a *wilderness*. Este termo, como já explicamos, embora semelhante a nossa definição de sertão, tinha vários significados para os estadunidenses, que a remetiam ao movimento colonizador do oeste americano; ao espaço selvagem onde o homem devia se encontrar ou fazer-se; e a outra estrutura discursiva relativa ao mito de formação dos Estados Unidos, que nomeava o estadunidense como “o povo eleito”, uma ligação estrita com o mito bíblico de Moisés¹⁹².

Ao chegarem ao local marcado, Hilda elogiou a elegância de Tia Mildred e Phil Corrigan, o *Agente secreto X-9*, teve seus pensamentos revelados em um balão “É... Elegante como um filhote de hipopótamo!”. Representação típica do modelo de classe média estadunidense do pós-guerra, visto que, tudo o que era desviante do modelo era motivo de crítica e desaprovação. As questões tornaram-se ainda mais complexas na seqüência.

Em poucos quadros, os Corrigan apareciam em confraternização em torno de uma churrasqueira onde vários hambúrgueres representavam motivo de felicidade, (embora na tradução aparecesse como panquecas). Cena clichê, repetida inúmeras vezes em diversos filmes e séries estadunidenses, até os nossos dias. Após receber elogios de Tia Mildred sobre seus dotes culinários, o agente secreto disse: “os espões inimigos têm tentado roubar-me o segredo durante anos, Mildred! Está no molho!” Esta frase, que ironizava o problema da Guerra Fria e o reduzia a confrontos simples aparentemente inocentes, carregava um forte apelo imaginário (bem aceito no Brasil, afinal estamos no número 426 e temos pelo menos mais 200 exemplares da revista). O grande segredo dos estadunidenses não estava no molho, como disse o agente secreto, mas sim, neste modelo de família de classe média, que teria sua propaganda exportada pelo mundo inteiro, nas páginas de revistas como a *X-9* ou

¹⁹² JUNQUEIRA, Mary Anne... op. cit. sobretudo o capítulo II.

em outras como nas *Seleções do Reader Digest*. Em sua análise sobre este periódico, Marie Anne Junqueira afirmou que o imaginário acerca do modelo de sociedade ideal havia sido alcançado pelos norte-americanos por eles acreditarem ter uma sociedade pautada em uma enorme classe média.

Uma classe média que se imaginava perfeita e sem problemas mas que apresentava-se repleta de preconceitos e neuroses, tão narcisista que possibilitava tornar-se o modelo ideal para tal afirmação. Richard Sennett identificou o narcisismo como “um distúrbio de caráter; é a preocupação consigo mesmo que impede alguém de entender aquilo que é inerente ao domínio do eu e da autogratificação e aquilo que não lhe é inerente”¹⁹³ confundindo assim, às esferas do público e privado; mas, ao mesmo tempo, impedindo a psique de romper com o modelo imaginário posto. O fato mais relevante dentro desta análise estava na dificuldade de entender a alteridade. O que sobrou neste modelo? Dentro da perspectiva introduzida por Sennett, observamos que os problemas resultantes da vida em sociedade e, mais especificamente, em uma sociedade formada por um modelo narcisista (como a representado em o *Agente secreto X-9*), era aquela sociedade que, se por um lado não convivia com a diferença, por outro, não conseguia identificar seus problemas como vindos de seu próprio interior. Logo, algo externo a sua sociedade deveria ser culpado por seus problemas. Chegamos ao ponto principal: o inimigo.

Se esta sociedade precisasse culpar alguém por seu infortúnio, que melhor representação que o romance policial, que tinha em sua estrutura fundamental o inimigo social, caracterizado na figura do grande vilão ou do assassino voraz ou ainda do ladrão. O marginal, não apenas no sentido do contraventor, mas, também como ser que se encontrava em uma fronteira imaginária, não podendo existir nos ambientes públicos, recebeu também a culpa de todos os problemas desta sociedade, voltada ao narcisismo. No entanto, o inimigo social seria (re)significado nas páginas do *Agente Secreto X-9* a partir de outro problema do pós-guerra. Nesta história, o inimigo não era apenas social; mas, também, político.

Após os momentos de lazer com a família, Corrigan mandou à cidade sua filha e seus tios, ficando sozinho com a sua esposa. Próximo a sua propriedade, residia o Príncipe Iguana, antigo regente de um país chamado Abysmalstan, do qual

¹⁹³ SENNETT, Richard... op. cit. p.21

havia sido expulso por ter se envolvido com o Partido Comunista. Corrigan então revelou sua missão: investigar o príncipe. Iguana havia recebido a visita de um membro do Partido que foi buscar um artefato que revelaria o paradeiro de um campo diamantífero. Nos desenhos, o comunista usava um terno risca-de-giz (roupa que ficou famosa nos filmes de *gângsteres*) e um turbante (que remetia o homem ao Oriente). O que impressiona na iconografia era a tentativa de torná-lo uma forma bestial, pois a imagem usada para representá-lo lembrava a figura de um gorila. Sua fala não soava menos agressiva, pois ele ameaçava o Príncipe Iguana da seguinte forma: “**O partido** mandou-me levar a pérola... ou um jornal com a notícia de seu ‘passamento’!”¹⁹⁴. O processo se tornava mais agressivo ao final da leitura da história, com Corrigan dizendo: “foi outrora príncipe de Abysmalstan e agora só tem dinheiro, substituto inadequado de amigos!”.

De um lado a representação dos comunistas se fez por meio do desprezo à vida, somando-se a isto à ganância; por outro, a classe média estadunidense aparecia como desapegada de bens materiais e forjada no modelo familiar. O inimigo parecia implícito, encontrava-se em uma representação desumanizada e cruel. A moral da história se configurava como um conflito onde a classe média tornava-se o estandarte da vitória.

A *X-9* pôde ser compreendida então a partir de uma dupla representação: uma nova esfera pública que se solidificava no Brasil mas, também, um aspecto da vida política no ambiente brasileiro da década de 1950. A revista e, especificamente, a HQ *Agente secreto X-9* – inicialmente idealizada pelo autor comunista Dashiell Hammett – foi apropriada por um imaginário anticomunista e se tornou, não apenas uma HQ policial, mas também uma mensagem imperialista que projetava a imagem de uma classe média redentora.

Desta maneira, o romance policial moderno, o romance negro ou suas variações de suporte, transferiram o problema da criminalidade do individual ao coletivo. Como pudemos observar, o romance policial foi um gênero literário que se apropriou dos medos e sentimentos do imaginário de época. E foram/são estas transformações históricas as principais motivações para a confecção de novas formas de representação dentro deste estilo. O que nos permitiu observar que no

¹⁹⁴ Grifo nosso.

momento da formulação de uma política anticomunista, após a Segunda Grande Guerra, que construiu o medo do Ocidente na imagem do comunismo, este imaginário foi apropriado pelo romance policial, possibilitando que autores escrevessem novas tipologias para este gênero, nos quais o crime e o criminoso seriam, respectivamente, o comunista e o comunismo.

O efeito de sentido causado pela ligação entre as mensagens anticomunistas foi tão presente na constituição de alguns romances policiais, que não era preciso ser descrito durante o período da Guerra Fria para que pudessem ser integrados ao conjunto do imaginário anticomunista. Uma das questões que impressionaram na estrutura do romance policial encontrava-se na sua capacidade de se moldar a variados formatos e suportes. As estruturas do romance, em certa medida, a partir do século XX, moldaram-se a diferentes tipos de produções culturais, influenciando as mais diferentes áreas. O cinema, as HQs e a televisão, foram responsáveis por um aumento do número de leitores do romance policial e pela re-configuração dos modelos expostos acima. E foi por meio deste conjunto de fontes que pudemos identificar o medo que assolou diferentes indivíduos, fornecendo assim instrumentos para percebermos nossos próprios medos.

CONCLUSÃO

Em algum momento o texto deve parar, mas como deve ser o fim? Diferente dos romances policiais, que eram nossas fontes, não temos um vilão para desmascarar. Diferente da ficção, não há mocinhos para dizer que os homens são feitos de sonhos, como disse San Spaid no final de *O Falcão Maltês*. O que resta considerar neste trabalho, nos parece agora ao final, serem mais dúvidas do que necessariamente respostas. Dúvidas que latejam e incomodam: por que revistas tão ricas e variadas, como a *X-9*, não haviam ainda recebido atenção da academia? Por que ainda tratamos os dispositivos culturais de maneira a separá-los e destruirmos rastros possíveis em um efeito de esquecimento? Será realmente que textos como os da *X-9* são tão inofensivos?

No primeiro capítulo observamos que os textos policiais procuravam estabelecer um discurso de autoridade sobre o assunto da criminalidade. Estes discursos produziam um sentido e faziam parte de uma fala ritualizada que, aos poucos, transformou as enfadonhas narrativas sobre o crime em elementos de alta penetração no cotidiano social. Observamos ainda que, diferentemente dos romances de folhetim da França do século XIX ou das crônicas policiais, os romances policiais – e especificamente a *X-9* – produziram uma ambivalência e, mesclando suas características, produziram poderes distintos: justificaram a violência policial no trato de criminosos.

Foi dentro deste processo que um imaginário sobre o crime teve sua retroalimentação e pela circulação contínua destes discursos sobre o crime e a

criminalidade. Processo que nomeou, criando insegurança, definindo fronteiras, educando os olhares e produzindo um suporte para compreender o crime. Poderíamos arriscar, agora, a existência de uma “cultura do crime” que no século XX proliferou por meio da maquinaria da comunicação de massa e do aumento do alcance da literatura policial, a qual chegou a pontos extremos. As relações sociais foram alteradas em suas essências e os diferentes eixos de dominação que necessitavam da utilização de violências físicas, passaram a dispor de outros procedimentos tão ou mais cruéis de dominação, baseados na violência simbólica em massa. Os dispositivos culturais elevaram em muito as competências e alcances imperialistas e transformaram o problema da alteridade e da identidade dos grupos sociais. Neste sentido, esta maquinaria intensificou antigas vontades e transformou as formas de trato social destas (re)configurando-as em seus códigos e tornando o contato entre as culturas mais presentes.

A questão parece, a princípio, estar muito vinculada à inserção das técnicas fotográficas e de uma estética que em alguns campos pode ser definida como *noir*. Como vimos, este modelo de representação teve seu surgimento baseado em três pilares: na literatura policial; no sentimento de época traduzido pelo imaginário das décadas de 1920 e 1930 dos EUA, onde nascia um tipo de crime organizado; na influência que o cinema teve durante os anos de 1950. Cada um destes elementos contribuiu de algum modo para a formação de uma linguagem na qual as representações sobre a criminalidade tornaram-se, em certa medida, românticas. Desde o aparecimento do romance policial até a Primeira Guerra Mundial, esse tipo de literatura tinha como características o jogo e o distanciamento das relações sociais. No período posterior – entre as décadas de 1920 e 1930 – ela se modificou com o *realismo*. Sofrendo e se apropriando da construção de uma realidade policialesca, momentos políticos propícios e guerras simbólicas, que produziam confrontos entre policiais e crime organizado; seja pela Lei Seca ou pela promulgação de leis contra o narcotráfico, que embora incipiente, eram atribuídos aos mexicanos (maconha) e aos chineses (ópio) e gerava para os dirigentes dos Estados Unidos e, por consequência, para o resto do continente, uma maneira de controle social eficiente.

Com isso entramos no segundo capítulo. Neste, encaminhamos o leitor ao universo da *X-9* mostrando que o suporte estava completamente inserido na lógica

desta cultura e que a revista ao se apropriar desta “cultura do crime” havia reproduzido suas características básicas, embora de maneira particular. Dessa forma, percebemos que o suporte, as narrativas verídicas, os textos de Sylvio Terra e as narrativas quadrinizadas forneciam um conjunto de elementos que construíam um cenário para os romances policiais, intensificando e talvez ampliando a força das mensagens e das projeções que apareciam nos romances.

Ao que pareceu, a rica iconografia caracterizada pela presença feminina em massa chamou a atenção para o reconhecimento dos papéis ocupados pelas “damas fatais” no cenário da *X-9* e a produção de grande parte do mistério na revista provinha destas imagens de agonia, prazer e dor. De maneira sutil, escondido no recôndito das horas de entretenimento, a *X-9* apresentava ao leitor uma representação de mundo que lido a contrapelo era cruel e pouco afeito a percepção do outro. Um mundo que selecionava e hierarquiza lugares, explicava o que era bom e o que não o era. Uma atividade de justificativa, e por que não dizer de justificativa política, para o que aconteceu fora do encantado mundo da ficção. Foi interessante observar a fala de Sylvio Terra em relação ao resto da revista e perceber que por mais que parecessem contraditórias, enquanto *o policial* acalmava, o romance excitava. As imagens punham à prova a fala, faziam duvidar que a instituição policial pudesse de alguma maneira dar conta do mundo perverso imaginado. A excitação no romance policial veio por meio do mistério e do medo. Afinal, ambos excitavam. E não é impressão que o final do romance só é alcançado para que possamos retornar a calma e tranquilidade que só o detetive pode dar.

Mas o paradoxo da fala do policial que nos acalmava dizendo que no Brasil tínhamos apenas malandros – e não chefões do crime organizado – era rompida pela lógica do romance policial que via o crime em tudo. Todos os lugares eram lugares para “os amigos do alheio”. Não se pode deixar de lado a importância dos discursos policiais em geral, para a insegurança que sentimos ao andarmos em meio a multidão. O crime está *por aí*, diz o romance policial, tenha cuidado! E a *X-9* respondia *por aí* e *aqui* e talvez em todos os lugares! Ele é estranho, bizarro e vende bem.

O crime tem nome e, muitas vezes, sexo, raça e até tendência política. Foi o que vimos no terceiro capítulo, pois se a articulação das políticas do corpo e vida nua eram objeto do romance policial, o que dizer quando a política soberana entrou

em cena, quando as guerras entre os grupos de protegidos e desamparados, não foram mais os motivadores simbólicos dos textos policiais e quando as guerras declaradas entre Estados passaram a ser o cenário dos romances policiais. Acreditamos agora, muito mais que quando começamos a pesquisa, que os dispositivos culturais como a *X-9* tiveram um papel importante nestes conflitos e que as características intrínsecas destes dispositivos serviram para construir estas guerras. Os símbolos, os mitos e as mensagens, principalmente as da Guerra Fria, foram forjados a potentes golpes das políticas, mas foi preciso a base sólida para dar forma. Ao estudarmos a *X-9* percebemos que os eventos políticos não criaram armas simbólicas próprias, re-significaram antigas, deram novas formas e a grande questão é que não necessitaram nem mesmo de intervenção para que aparecessem. Os instrumentos de combate foram resultados da absorção, da apropriação, de elementos já dispostos na cultura. A própria cultura estabeleceu as regras de sua existência, os autores, editores, tradutores apenas alinharam os sentimentos aos sentidos.

Portanto, quando iniciamos a pesquisa tínhamos certeza de que, ao final da história, um culpado seria desmascarado e nosso principal suspeito era o nacional desenvolvimentismo, ou pelo menos o movimento de transformação do nacionalismo varguista ao nacional desenvolvimentismo. Acreditávamos que pudesse haver alguma relação entre políticas de estado e mensagens de entretenimento. O tiro passou longe. Não havia culpados, pois não havia crime, a resposta estava na cultura. Em uma cultura da qual somos tributários. Vimos os primórdios das nossas imagens de crime, de polícia e é neste ponto que acreditamos que este trabalho deu sua contribuição.

Em nossa época, onde as imagens policiais são tão presentes que não conseguimos nos desvencilhar delas mesmo que tentemos muito, este trabalho identificou o aparecimento de vários ritos que, ao que parecem, têm se tornado cada vez mais presente. Vimos a invenção de uma cultura do crime em prática, ou pelo menos seu esboço, pois certamente ainda há muito trabalho pela frente, pois esta característica de nossa sociedade ainda está por ser mapeada, compreendida e, principalmente, analisada no que diz respeito ao que ela produz, em aspectos cotidianos e políticos. Os romances policiais parecem permitir este tipo de análise, mas, representam apenas a ponta do *iceberg*.

Ainda acreditamos, em um âmbito mais restrito, que este trabalho tenha aberto possibilidades para análises das revistas *pulp* no Brasil, pois além da *X-9*, ainda existem vários outros periódicos que podem fornecer registros e resultados distintos dos nossos.

Agora, que o ponto final está próximo, estamos felizes por termos deixado tantas perguntas para trás. Acreditamos que este, de alguma forma, seja o trabalho do historiador. Afinal, diferente do detetive, não há culpados, há apenas história...

BIBLIOGRAFIA

ALVAREZ, Marcos César. A criminologia no Brasil ou como tratar desigualmente os desiguais. **Dados**, 2002, vol.45, no.4, p.677-704.

BENEVIDES, Maria Victoria. **A UDN e o udenismo ambigüidades do liberalismo brasileiro (1945-1965)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **O governo Jânio Quadros**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento. In.: GOMES, Ângela de Castro (org.). **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

BACZKO, B. Imaginação Social. in.: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional. 1985, p. 297-311

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, sd.

BEGHETTO, Lorena. O Pesadelo comunista ameaça o Ocidente: **O anticomunismo nas revistas Seleções do Reader's Digest (1946-1960)**. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR. Curitiba, 2004.

BEIRED, José Luis Bendicho. Tocqueville, Sarmiento e Alberdi: três visões sobre a democracia nas Américas. **História.**, Franca, v. 22, n. 2, 2003. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 07 Abr 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. in.: _____. **Obras escolhidas** tomo I. Magia e técnica Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** tomo III. Charles Baudelaire um Lírico no auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BETHELL, Leslie; Ian, Roxborough. **América Latina entre a Segunda Guerra e a Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

BIAGI, Orivaldo Leme. **O imaginário e as guerras da imprensa** - Estudo das coberturas realizadas pela imprensa brasileira da Guerra da Coréia (1950-1953) e da Guerra do Vietnã na sua chamada “fase americana” (1964-1973). Campinas: Tese Doutorado, 2001

BLACK, Edwin. **A guerra contra os fracos**: a eugenia e a campanha dos Estados Unidos para criar uma raça dominante. São Paulo: A Girafa, 2003.

_____. **IBM e o Holocausto**. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

BLACKBURN, Robin (org.). **Depois da queda**: o fracasso do Comunismo e o futuro do Socialismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

BOITO Jr., Armando. **O golpe de 1954**: a Burguesia contra o populismo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORGES, Jorge Luis. El cuento Policial. In.: _____. **“Borges Oral”**, Buenos Aires: Alianza Editorial, 1998.

CAPELATO, Maria Helena. **Os arautos do liberalismo**: imprensa paulista 1920-1945. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Multidões em cena**. Propaganda política no varguismo e peronismo. Campinas: Papirus, 1998

CANCELLI, Elizabeth. **Mundos da Violência**: a policia na Era Vargas. Brasília: UNB, 1994

CARDOSO, Miriam Limoeiro. **Ideologia do desenvolvimento** – Brasil: JK – JQ. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CASTEL, Robert. **Metamorfose da questão social**: uma crônica do salário. Petrópolis: Vozes, 1998

_____. **A insegurança social**. Petrópolis: Vozes, 2001

CASTORIADIS, Cornelios. **Diante da guerra**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHAIA, Miguel. A natureza da política em Shakespeare e Maquiavel. **Estud. av.**, São Paulo, v. 9, n. 23, 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0140141995000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 08 July 2007

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. Campinas: Unicamp, 2001

CHARTIER, Roger. Comunidades de leitores. In.: _____, **A ordem dos livros**: leitores, autores bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: UNB, 1999

_____. O mundo como representação. In: **Estudos Avançados**, 11(5), 1991, pp. 173-191

CHOMSKY, Noam. **Contendo a democracia**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **O que o tio Sam realmente quer?** Brasília: UNB, 1999.

COSTA, Paulo Roberto Neves. **Democracia nos anos 50** Burguesia comercial, corporativismo e parlamentarismo. São Paulo: HUCITEC, 1998.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto**. Lisboa: Rivages, 1988

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Os domínios da experiência, da ciência e da lei: os manuais da Polícia Civil do Distrito Federal, 1930-1942. in.: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 12, n. 22, 1998

DE LUCA, Tânia Regina. História dos nos e por meios dos periódicos. In.: Pinsky, Carla(org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005

DELUMEAU, Jean. **A história do medo no ocidente: 1300-1800**, uma cidade murada. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FICO, Carlos. O Brasil no contexto da Guerra Fria: democracia, subdesenvolvimento e ideologia. in.: MOTA, Carlso Guilherme. **Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação**. São Paulo: SENAC, 2000.

FIGUEREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. “**Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada**” Publicidade, Cultura de Consumo e Comportamento Político no Brasil (1954-1964).

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2000.

_____. **Vigiar e Punir**: o nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **A Ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1999..

_____. **Eu Pierre Rivière**, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão... um caso de parricídio do século XIX . Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. in.: _____. **Relações de força**: história, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118-136

GINZBURG, Carlo. Sinais, Raízes de um paradigma indiciário. in.: _____. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 143-180.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GONÇALO JUNIOR. **A Guerra dos Gibis**: A formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos 1933-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

GOMES, Ângela de Castro. A práxis corporativa de Oliveira Vianna. In Bastos, Elide Rugai. **O pensamento de Oliveira Vianna**. Campinas: Unicamp, 1993

GRUNER, Clóvis. Em torno à ."boa ciência":debates jurídicos e a questão penitenciária na imprensa curitibana (1901-1909). in.: **Revista de História Regional** 8(1): 67-94, Verão 2003

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da Esfera Pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 2001

HOLLOWAY, Thomas. **Polícia no Rio de Janeiro**. Repressão e resistência numa cidade do século XIX. Rio de Janeiro: FGV, 1997

HUGGINS, Martha K. **Polícia e Política**: relações Estados Unidos/América Latina. São Paulo: Cortez, 1998

JASMIN, Marcelo Gantus. Tocqueville, a Providência e a História. **Dados.**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000200002&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 07 Abr 2007. Pré-publicação. doi: 10.1590/S0011-52581997000200002

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao Sul do Rio Grande** – imaginário e América Latina em Seleções: oeste, *wilderness* e fronteira (1942-1970). Bragança Paulista: EDUSF, 2000.

LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. Campinas: Papyrus, 1986.

LENS, Sidney. **A fabricação do império americano** – da Revolução ao Vietnã: uma história do imperialismo dos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LINHARES, Maria Yedda. Guerra Anticoloniais: nações contra impérios. In: SILVA, Francisco Teixeira da (org.). **O século sombrio**: guerras e revoluções do Século XX. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

LINHART, Daniele. A caminho da desumanização. In **Le Monde diplomatique**, março de 2006, < <http://diplo.uol.com.br/2006-03,a1265> > acesso e 22/03/07.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARANHÃO, Ricardo. **O governo Juscelino Kubitschek**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARTINS, Marília Soares. Ver com outros olhos. Comentários sobre o escritos de Walter Benjamin para a imprensa. In.: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia. **A historiografia literária e as técnicas de escrita**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa: 2004

MIGUEL, Luis Felipe. Em Torno do Conceito de Mito Político. **Dados.**, Rio de Janeiro, v. 41, n. 3, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581998000300005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 08 Abril 2007.

MISSE, Michel. Tradições do banditismo urbano no Rio: invenção ou acumulação social. in: **Revista Semear**, nº 6, 2002. Disponível em http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_15.html. Acesso em: 10 janeiro 2008.

MUNHOZ, Sidnei. Guerra Fria: um debate interpretativo. In SILVA, Francisco Teixeira da (org.). **O século sombrio**: guerras e revoluções do Século XX. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

Munhoz, Sidnei J. ECOS DA EMERGÊNCIA DA GUERRA FRIA NO BRASIL (1947-1953). In **Revista Diálogos**, Maringá v. 6. p. 41-59, 2002.

NARDI, Henrique Caetano. Social property as support for existence: modern individualism crisis and contemporary modes of subjectification. **Psicologia e Sociedade**, Porto Alegre, v. 15, n. 1, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822003000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 Abril de 2007.

NEVES, Ozias Paese. **REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA (1965-1968)**: uma cultura de esquerda no cenário político ditatorial. Curitiba: Dissertação de Mestrado, 2006

OLIVEIRA, Lucia Lippi. **Americanos**: representação da identidade nacional no Brasil e nos Estados Unidos. São Paulo: UFMG, 2000

OLMO, Rosa del. **A América Latina e a sua criminologia**: Rio de Janeiro: Revan, 2004

ONFRAY, Michel. A gênese: para preencher de memória o buraco negro. In.: _____. **A política do rebelde**: tratado de resistência e insubmissão. Rio de Janeiro: Rocco, 2001

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAMPLONA, Marco A. Ambigüidades do pensamento latino-americano: intelectuais e a idéia de nação na Argentina e no Brasil. in **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 32, 2003

PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas**: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PISTONE, Sergio. Imperialismo. in.: BOBBIO, Norberto (et alli). **Dicionário de Política**. Brasília: UNB, 2000, v. 1.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REZNIK, Luís. **Democracia e Segurança Nacional**: a política no pós-guerra. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Fabio Muruci dos. A querela dos heróis: liderança política e ethos americano em Oliveira Lima e José Enrique Rodó. **História**, Franca, v. 22, n. 2, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000200005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 05 Jul 2007.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

SERPA, Leoní Teresinha Vieira. **A máscara da modernidade**: a mulher na revista O Cruzeiro (1928-1945). Dissertação de Mestrado. Passo Fundo, 2003

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões e criação cultural na Primeira Republica. São Paulo: Brasiliense, 1999

SKIDMORE, Tomas. **Brasil de Getúlio a Castelo (1930-1964)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

THOMPSON, E. P. Os fins da Guerra Fria: uma resposta. In.: BLACKBURN, Robin. **Depois da queda**: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra

THOMPSON, Eduard; DAVIS, Mike; BAHRO, Rudolf; MAGRI, Lucio; MEDVEDEV, Roy e Zhores; CHOMSKY, Noan; WOLFE, Alan. **Extremismo e Guerra Fria**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

THOREAU, Henry David. **A desobediência civil e outros escritos**. São Paulo: Cultrix, 1993

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do Romance Policial. in.: _____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 93-104.

TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

WACQUANT, Loïc. **Os condenados da cidade**: estudo sobre marginalidade avançada. Rio de Janeiro: Revan/ FASE, 2001.

WILLIAMS, Raymond, **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

ZINN, Howard. Prefacio. in.: LENS, Sidney. **A fabricação do império americano – da Revolução ao Vietnã**: uma história do imperialismo dos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.